د. نزار شقرون

شاكر حسن آل سعيد

ونظرية الفن العربي









شاكر حسن آل سعيد
ونظرية الفن العربي

العنوان: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي

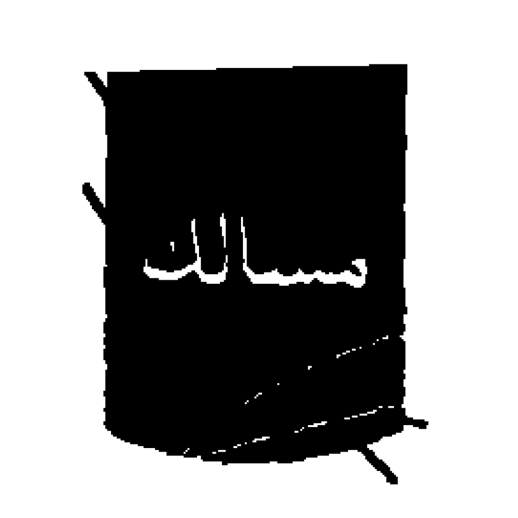
تأليف: د. نزار شقرون

لوحة الغلاف: الفنان شاكر حسن آل سعيد

الطبعة الأولى: 1431 هـ - 2010 م

كلمات مفاتيح

علم المصطلح - النقد الفني - العمل الفني - الحروفية العربية - البعد الواحد - الإنسان الكامل - التراث - الوجودية - التأويل - الأسطورة



د. نزار شقرون

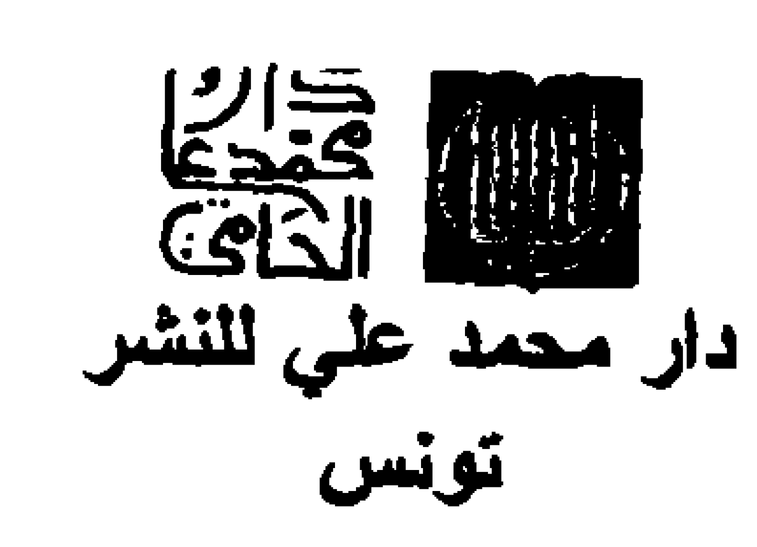
شاكر حسن آل سعيد

ونظرية الفن العربي

تقديم

شربل داغر




دار محمد علي للنشر
تونس





دار محمد علي للنشر © عمارة زرقاء اليمامة 3027 صفاقس - الجمهورية التونسية

Email: edition.medali@tunet.tn الموقع: www.edition-medali.com

رقم الناشر: 131-369/09 الترقيم الدولي: ISBN: 978-9973-33-270-7



الدار العربية للعلوم ناشرون بناية الريم- عين التينة ص.ب: 5574-13 بيروت لبنان

Email: asp@asp.com.lb الموقع: www.asp.com.lb

الترقيم الدولي: 978-9953-87-903-1

منشورات الاختلاف

Editions El-Ikhtilef

منشورات الاختلاف 149 شارع حسيبة بن بوعلي الجزائر العاصمة- الجزائر

Email :editions.elikhtilef@gmail.com

متوفر أيضا في نيل وفرات.كوم www.nwf.com

الإهداء

إلى روح أبـــي، معلمي الأول

المحتويات

القسم الأوّل

مداخل البحث وأسس التّفكير الاصطلاحي

القسم الثّاني

في الممارسة الاصطلاحيّة وآليّاتها

شاكر حسن آل سعيد
في الفن وعنه

يستعين هذا الكتاب في دائرة الخطاب الفني لدى الفنان العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد. وهو خطاب يتعين "في" الفن و"عنه"، بعد أن اشتغل آل سعيد في الفن وحوله، بما يقيمه ويحيطه ويجلوه ويكمله ويتعداه. وهو يتعين، بهذا المعنى، في فضاء دينامي، ينطلق مما تراه عين آل سعيد وتكتبه بقدر ما ينطلق من اللوحة والثقافة والتاريخ.

وأول ما يستوقف في هذا الكتاب، في هذا الفنان (بمجموع إنجازاته)، هو أن الفن عنده عملية ثقافية في المقام الأول، بل "عملية وجودية"، بحسب لغة آل سعيد. وهو ما يضيء هذه التجربة النادرة في التشكيل العربي الحديث، حيث أننا أمام فنان كتب بقدر ما صور، ومارس الفن بقدر ما مارس التفكير، فتأمل على أنه يعيش، وأبدع على أنه يختفي، وبسط اللون ومحاه، ناسباً إلى غيره - إلى المبدع والقادر الوحيد - ما له أن ينجلي في عتمة أشكاله.

عجيب أمر شاكر حسن آل سعيد: فهو ينتسب من دون شك إلى قلة نادرة بين المبدعين العرب، ممن جاهدوا (حتى لا أقول: اجتهدوا) في البحث، في العمل، في استخراج الأشكال من الأشكال، والصور من الصور، فعرفوا التردد أكثر من الهناءة، والهمَّ والشاغل أكثر من التكريم والنياشين، فما كان يرضيهم ولا يكفيهم ما وصلوا إليه، إلا بوصفه لحظة استراحة وتأمل مستجد ومتجدد، مندفعين وراء هوى نوراني، يشغل حواسهم وأناملهم بقدر ما يشحذ لهم العارف فيهم... عجيب أمر شاكر حسن آل سعيد، إذ يصل، وينجز، يختفي، على أنه وضع نقطة وحسب فوق حرف الفن!

يكتب آل سعيد في "الحرية في الفن": "لعلي غير مغال إذا قلتُ إن ما أهدف إليه في الكتابة، بالإضافة إلى الرسم، هو أن أحقق وجودي في العالم بصورة موضوعية ستزيد من معرفتي". وهو قول أجد فيه هذه العلاقة الاستثنائية التي طلبها

آل سعيد في الفن، ومنه: أن يكون أكثر من مهنة، أكثر من لوحة، بل أكثر من فن؛ أن يكون الفنُ الحقيقةَ عينها - حقيقة الوجود مثل حقيقة الإنسان. وهو ما يكمله في الكتاب عينه بالحديث عن "رؤية فنية تستطيع أن تواكب أسلوبي في الوجود بواسطة البحث التشكيلي".

إلا أن خطاب آل سعيد في الفن مزدوج: يتناول مسائل الفن، من خلال مقاربات تاريخية ونقدية واجتماعية، من جهة، ويتناول الفن نفسه، من جهة ثانية. وإذا كان الوجه الأول من الخطاب تلازم مع دراسة آل سعيد للعلوم الاجتماعية، وتبلور في مشاركته اللافتة في بيان "جماعة بغداد للفن الحديث"، فإن الوجه الثاني تجلى ابتداء من "البيان التأملي". ولا يسع الدراس معرفة خطاب آل سعيد من دون الانتباه، بل الفصل بين هذين الوجهين. وهو فصل لازم، على الرغم مما يطلبه آل سعيد نفسه من "تواشج" (حسب عبارته) بين هذا وذاك. ذلك أن عدم الانتباه يولد مشاكل في القراءة، وقبلها في كتابة آل سعيد نفسها. فآل سعيد حين كان يرى بعين الفنان كان يظن أحياناً أنه يرى بعين المؤرخ؛ ولم يتأخر في تجلياته الروحية والجمالية الخالصة من أن يضمنها دوماً الهاجس المعرفي؛ وهو ما جعله يتحدث - حتى في معرض الكلام عن الحقيقة الدينية - عن حقيقة "موضوعية".

وإذا كان كتابه "فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق" يعد - حتى اليوم - من أفضل كتب التاريخ الفني في العالم العربي (وهو ما يصح في كتابه عن جواد سليم أيضاً)، فإن كتبه الأخرى تجمع الوجهين المذكورين أعلاه، وإن تندرج تحت باب "البحث التاريخي". فعين الفنان، المتوقدة والحريصة على كل ما تلمسه ويعنيها، هي التي جعلته يجمع بين خطوط مسمارية وخطوط كوفية، لا عين الباحث المدقق من دون شك، وإن اتكل في كلامه على "بنية لاشعورية" يجد ذريعتها في كتابات كارل يونغ. يكتب آل سعيد: "إن تاريخنا الحديث يظل (أثراً) نامياً منذ عصور ما قبل التاريخ (...) وحتى الفترة الراهنة".

لهذا قد يجد البعض في ما كتبه آل سعيد نوعاً من "التوليف"، أو نوعاً من "التلصيق" (أي "الكولاج"، وهو من الأنواع الفنية التي استحسنها آل سعيد، ولجأ إليه في بعض تجاربه الفنية)، إلا أنها - على ما أدافع - نوع من العيش الصميمي،

أي المتأزم في حال الفنان آل سعيد: عيش بين الرغبة والفكرة، بين الإقدام الفردي والخشية الاجتماعية (وربما الدينية أيضاً).

يقـــول شـــقرون عن فناننا: "لم يكن منعزلاً رغم ضيق عبارته"؛ وهي عبارة جمـــيلة ودقيقة في توصيف هذه الحالة. فقد عمل آل سعيد في صميم الثقافة العربية الحديـــثة، وكانت له فيها - على الرغم من بعده الظاهري، أو من خطابه الصوفي، الـــذي يبدو منغلقاً أو "سلفياً" عند البعض - "شهادة"، هي من أقوى الشهادات تعبيراً وتجلياً.

لهـــذا أتى كتاب الباحث التونسي نزار شقرون حاصل جهد متأن ومضن في آن، إذ كان له أن يدرج الخطاب في نصه، كما في سياقه، في تعبيراته الجلية كما في خلفياتها المتعددة والمعقدة. وهي عمليات شائكة وشيقة مع خطاب آل سعيد، طالما أن الـــباحث كـــان ملـــزماً بـــتعقب المـــسالك الملتوية للنص، ولا سيما لألفاظه الاصـــطلاحية، في ثنيات خطاب التصوف كما البنيوية (على تشعبات وتعقيدات هـــذه وتلك)، فضلاً عن "توهج" التجليات (التي تصل حدود اللغز والتعمية أحياناً في كتاب "جوهرة التفاني"). لهذا أتى كتاب شقرون شبيهاً بإنجاز آل سعيد نفسه: كتاب عن الفن في صميم الثقافة، على أن الكتاب بيت له نوافذ كثيرة ومختلفة، مما يطل على اللغة والتاريخ والاعتقادات وغيرها.

وهو كتاب جديد في نوعه، إذ قلما انصرف ناقد عربـــي إلى درس الخطاب عـــن الفن عند أحد الفنانين العرب، جامعاً في ذلك بين جهد الناقد وتأمل المؤرخ وفحص اللغوي وعناية العامل في سجلات الفلسفة والفكر والتصوف. ولقد احتاج شقرون لذلك إلى مجهودات متنوعة ومتعددة أهلته لأن يخوض هذا الميدان المتشعب والملتـــبس أحياناً في معانيه ودلالاته. وهي مجهودات طيبة وثمينة تعزز خطاب الفن والخطاب عن الفن في عالم العربية. وهو ما لم يكن ممكناً لولا تمتع الكاتب بممارسة شـــعرية أهلته، لا بحدسه الشعري فقط (وهو ما عرفه آل سعيد بحدسه التصوفي)، وإنمـــا بخبرته المتنوعة في غمار اللغة وبها، لأن يتبين شعاب الفكر في اللغة، وشعاب اللغة في الفكر.

قـــال لي آل سعيد، ذات يوم، على غرار الحلاج، معلمه الأكبر: "أنا النقطة تحت الباء". وهو ما أستعيده، اليوم، جامعاً بينه وبين "صديقي" الأبعد، في البصرة، الخلـــيل بـــن أحمـــد. كـــان العرب القدامى يحسنون القراءة من دون النقاط، أما

لاحقوهم فاحتاجوها، فتدبر لهم علماء، مثل الفراهيدي وتلاميذه، علامات شكلوا بواسطتها الحروف، فجعلوها متاحة ومقروءة للعين.

هـــذا ما تنطح إليه آل سعيد، بعد أسلافه العراقيين البعيدين، وهذا ما ننعم به بفضله.

شربل داغر

المقدمة

تعتـــبر الكـــتابة النّظـــرية في النّقد الفنّي وعلم الجمال وتاريخ الفنّ أحد العناصـــر المؤثّرة في الفنون التّشكيلية، والتّربية الفنّية أيضا. وتمثّل هذه الكتابة، على اختلاف أنواعها، مجال اهتمام واسع بالفنون، من خلال وصفها وتفسيرها وتحليلها وتقييمها، وذلك لأغراض واسعة النطاق منها ما يتّصل بالتّجربة الفنية ذاها، ومنها ما يتعلّق بتجربة التّلقّي أيضا. وينبغي على المنشغل بهذه الكتابة أن يكـــون علـــى معـــرفة رفـــيعة بالمنجزات الفنية المعاصرة وبالممارسات الفنّية والـــتّطورات الحاصلة في المجالات الفكرية ومتمكّنا من اللّغة حتّى يحسن تبليغ أفكـــاره ورؤاه. فهـــذه المقوّمات خليقة بأن تجعل من النّتاج النّظري للمنشغل بالفـــنون ناجعـــا في تمثّلاته الفكريّة وقادرا على أداء وظيفته. وتكتسي الكتابة النّظـــريّة المـــتعلّقة بالفـــنون التشكيلية العربية أهميّة قصوى في تقديم التّجربة التّشكيلية وتشخيص وضعيّتها وممكناها الجماليّة ومآزقها وآمالها في بسط سمات تميّـــزها، في خـــضّم التّحولات الكبيرة التي تعصف بالفنون المعاصرة. وبما أنّ الانـــشغال والاشتغال بدراسة المنجز الفكري يدعم حركيّة الممارسة الفنّية فقد اتّخـــذنا من تجربة واحد من الفنّانين العرب الذين انغمسوا في الكتابة النظرية الفنّـــية، إضافة إلى انخراطه في تجربة التشكيل العربـــي، نموذجا للبحث في هذا المكـــوّن النّظـــري، الـــذي رددناه إلى شقّين إثنين غير منفصلين: المصطلحات وآلـــيّاها الفكريّة وهما ملتصقين ببعضهما البعض، التصاق الوجه بالقفا، فلئن مثّلت المصطلحات ظاهر الخطاب البيّن، فإنّ الآليّات الفكريّة، لها مقام الباطن والخلفيّة التي توجّه الخطاب وتنتج المصطلح فيأتي معبّرا عنها ولصيقا بها في آن واحـــد. ولعلّ سمة التّفاعل البارزة في هذا التّعالق بين المصطلح والآليّة الفكريّة هي التي شغلتني في تتبّع الخطاب النّظري الفنّي العربـــي.

ولقـــد اتّخـــذنا مـــن كتابات الفنّان العراقي شاكر حسن آل سعيد نموذجا للفحـــص والـــدّرس، للتّعريف بجهده النظري ومساءلة أفكاره واستشراف حدود تجربة الكتابة النظرية العربيّة في مجال الفنون التشكيلية.

إنّ وضـــع تجـــربة الكتابة النّقديّة والتّنظيريّة لواحد من الفنّانين العرب على محكّ الـــبحث، مـــن شـــأنه أن يُساعدنا على تشخيص نموذج من نماذج الأسئلة الفنّيّة التي عـــصفت وماتـــزال بحركة التّشكيل العربـــي في مستوى الفكر الفنّي وهو ما كان له تـــأثيره الـــبالغ في مـــستوى الأشكال والأساليب الفنّيّة التي تناولها الفنّان العربـــي في لوحـــته. فمن الجائز القول بأنّ الوعي الفنّي في الثّقافة العربيّة المعاصرة يحتاج إلى إعمال النّظـــر في الخطاب الفنّي والجمالي لبحث القضايا التي يطرحها في صلتها بواقع تحديث الفكر العربـــي بشكل عامّ، وللوقوف على آليّات انبناء هذا الخطاب، ودراسة قدراته الدّاخليّة على تمثّل ماهو وافد من الغرب وتشرّب ما هو حاضر في تراثنا.

تقودنا الكتابات النظرية للفنان شاكر حسن إلى مساءلة معنى الكتابة النظرية وحـــدودها، ومشروعيّة اعتماد هذه الصفة لهذه الكتابات وهو أمر يتيح لنا تقصّي تعـــريف الـــنص النظري، وإلى أيّ مدى يجوز إطلاق الصفة النظرية على كتابات محايثة لتجربة فنية ومؤطرة لها.

كمـــا أن هذه الصفة قد تنفتح على مساءلة صفة أخرى وهي مرتبطة بحدود النقد والكتابة النقدية.

تـــرى جاكلين ليشتنشتاين أنّه "لا يكفي بالفعل، إنشاء خطاب نظري حول الفـــنّ حتّـــى نكون منظّرين للفنّ. فمنذ القديم، ما انفكّ الفلاسفة وعلماء الدّين يفكّرون في الفنّ ولكن لا أفلاطون ولا أفلوطين ولا دوني المزعوم ولا حتّى كانط أو هـــيغل، بمنظّـــرين للفنّ في الواقع حتّى وإن كان الفنّ لديهم موضوعا للتّفكير النّظري. إنّ النّظرية في المعنى المتداول اليوم، تفترض تكوينا لحقل وتحديدا لموضوع وإنشاء لمفاهيم، أي نظامية ومبدأ ذي تناسق داخلي"[1].

ويعـــني الحقل أنّ تَكَوُّنَ مفهوم نظرية الفن ذاتها، ليس أمرا قديما، قدم التفكير الفلـــسفي بـــل إنّ بانوفـــسكي نفسه رأى أنّ نظريّة الفنّ حديثة بمعنى أنّها مثّلت تخصّصا نظريّا جديدا مادامت قد حدّدت حقلا جديدا في مجال المعرفة، وذلك يشير لاحقـــا إلى أنّ مجرد التفكير في الفنّ أو تناول مسائل ذات صلة به، لا يعني مباشرة وبشكل آلي التنظير له، فبإمكان الفيلسوف أن يتناول الفنّ من زاوية نظره الفلسفي باعتبار الفنّ تعبيرة ثقّافية لا غنى له عن التّصدي لها بالتّفكيك وبالتّعريف.

---

1 **Jacqueline Lichtenstein**: *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau*, in *Revue d'esthétique* 31/32. 1997, p. 19.

تـــنزّل آن كوكلين بعض الممارسات الكتابية ضمن التنظيرات الفرعية التي تتناول الأعمال الفنية وما يلي تأثيرها في مستوى التّلقي وتنشأ هذه التنظيرات في ذات الـــوقت الـــذي تنشأ فيه الأعمال الفنّية التي تتواصل معها وبهذا المعنى يتـــرافق ظهـــور الخطاب مع العمل الفنّي. ولهذه التّنظيرات تجلّيات في شكلين رئيـــسيّين إذ ترى كوكلين أنّ: "هذه التّنظيرات تبدو في مظهرين: لا تعدو أن تكـــون الأولى إلاّ ممارســـة بعيدة عن خصوصيّات الإنتاج الفنّي أكان لفنّان أم لحركة فنّيّة. أمّا الشّكل الثّاني لهذه التّنظيرات فهو ممارسة ذاتيّة، مبحرة في عمليّة الإنـــتاج غير منفصلة عنها، إنّما هي نتاج الفنّان ذاته: مذكّرات مرسم الفنّان، ملاحظـــات وتفكّـــر، نصوص على شاكلة بيانات، محاولات نقديّة وفي بعض الأحـــيان فكريّة. وهذه الكتابات تتخلّل البحث لأنّ الفنّانين يستخلصون منها العبرة ويقفون على ما وصلوا إليه، فيطرحون أفكارهم ويدافعون عن معتقداتهم ويتمركزون فوق رقع الحركات الفنّيّة."[1]

ولعـــلّ هـــذا التعريف ينطبق على كتابات الفنّان شاكر حسن، الذي ينطلق من تجـــربته الفنـــية الذاتية ليجعل من الخطاب النظري حولها رافدا وسياجا وأفقا لها. وربما كـــان شـــاكر حسن متمثلا بشكل كبير الممارسة النظرية لفنانين غربيين أمثال الفنان الإســـباني أنطـــوني تابيياس[2] الذي عبّر في كتاباته عن رفضه لاكتفاء الفنان بعمله الفني وعاين ضآلة الفعالية الكتابية لدى فنّاني مجتمعه، حيث ذكر: "ليست هناك تقاليد كبيرة لكـــتابات الفنانين الذين كان ينقصهم حذق التعبير. فإذا ما تناول أحد الفنانين القلم، فـــإن ردود الفعل الأولى للناس تقترن بأن هذا الفنان يريد الدفاع عن تجربته، وهو في طـــور الـــسقوط، وعمله الفني غير قادر على التماسك. لذلك ينشيء الفنان نظريّات للارتكـــاز عليها... هناك فنّانون كبار أنتجوا نظريات حول الفن من ليوناردو إلى بول كلـــي وإذا خلنا كتاباتهم مجرد ملحقات ثانوية بالنسبة إليهم، فقد نغتم، ولكن الأفضل

---

1 **Anne Cauquelin**: *Les théories de l'art*, Puf, édition 1999, p 92.

2 ولد أنطونيو تابيس في برشلونة سنة 1923 وبدأت تجربته الفنّيّة في الظّهور منذ سنة 1945، تعـــرّف فـــيما بعد على ميرو وبيكاسو وتأثّر بهما وبعد دراسته في فرنسا نال شهرة عالميّة وحقّق حضورا أوروبيّا من خلال رؤيته التّشكيليّة المحدثة، فبعد أن كان أقرب إلى السّرياليّة نحـــا إلى التّجريد الصّرف فأكّد على المساحات اللّونيّة وعلى سطح اللّوحة الذي كساه بموادّ مخـــتلفة حيث علامات شبيهة بالأحرف وتشبه بعض أعماله الجدران التي تحتوي على البعد البدائي. لم يقتصر إبداعه على الرّسم بل ساهم بكتاباته عن الفنّ المعاصر.

أن نكون لهم شاكرين على صنيعهم"[1] وليس تابياس مغاليا في توصيف وضعية الفنّان- الكاتب، فهي وضعيّة شبه معمّمة ولكنّها أكثر ضآلة في المشهد التّشكيلي العربـــي.

إنّ مقاربـــة الخطاب النّظري الفنّي العربـــي يفضي إلى طرح سؤال تاريخيّته. وإذا ما أقررنا بأنّ الحركة التّشكيلية العربيّة بمفهومها الحديث بدأت بشكل عام في أواخر القرن التّاسع عشر وتنامت، في بادىء الأمر، في مدارات المعمّرين فإنّ نشأة هـــذا الخطـــاب كانت متأخّرة (نسبيّا) ولاحقة. ويردّ بعض الباحثين، ومن بينهم شوكت الرّبيعي، بداية هذه الكتابات إلى أوائل الثّلاثينات من القرن العشرين، فقد بدأ النّقد الفنّي مثلا حسب الرّبيعي في مصر "بحكم انفتاحها على ثقافة الغرب قبل غيرها ودخول الطباعة والكتابة إليها بفترة طويلة عن سواها من الأقطار العربية"[2].

وقد توزّع الجهد النّظري بين الفنّانين أنفسهم وضمن الأدباء المولعين بالفنون الجميلة في تلك الفترة. وبادر الفنّان المصري رمسيس يونان مثلا إلى الكتابة بل إنّه أفـــرد للمـــسألة النّقدية تأمّلات مخصوصة نشرها في الصّحف والمجلاّت إضافة إلى بـــياناته. وقد ذكره محمود سعيد قائلا: "إنّه النّاقد التّشكيلي الوحيد الذي يعرف مادّتـــه وكـــان أعمق من هذه المعرفة بالمادّة، سيطرته الفكريّة على اتّجاهه الخاصّ وعـــدم إتاحـــة الفرصة له بالتّأثير على طبيعة نقده"[3] لكنّ رمسيس يونان لم يكن الفنان الوحيد الذي اهتم بالجانب النّظري فقد شهدت مختلف الدول العربيّة فنّانين آمـــنوا بدور الكتابة النظرية في دفع الحركة الفنية، رغم المعيقات العديدة فقد بدت الكتابة بالنسبة للفنان التشكيلي غير أمرا شاقّا. وقد عبّر الفنّان محمّد شبعة عن هذا الواقـــع متّخذا من المشهد التّشكيلي المغربـــي نموذجا فذكر: "كانت لدينا أفكار، ولكننا لا نستطيع التعبير عنها بشكل جيّد.. وهنا أذكر تجربة العمل في نطاق مجلة "أنفاس" Souffles التي تندرج في هذا الاتّجاه. وقد كان العمل لنهيّء ملفّا خاصّا لـــ "أنفـــاس" Souffles حول الفنون التّشكيلية فرصة عظيمة لتعلم كيف نعبر، وكيف ننشر أفكارنا، وآراءنا، ونظرياتنا التي كانت آنذاك في بداياتها الأولى"[4].

---

1 **Antoni Tàpies**: *La pratique de l'art*, Folio, essais, Paris, 1994, p. 36.

2 شـــوكت الربيعـــي: **الفـــن التـــشكيلي المعاصر في الوطن العربي** 1885 - 1985- الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1988 - ص 127.

3 ذكره الرّبيعي، **المرجع نفسه** ص 127.

4 محمـــد شبعة: **مرحلتان من التشكيل المغربي** - مجلة الكرمل - العدد 12 - السنة 1984- ص 219.

فالمسألة النّظرية استدعت انتباه الفنّان، لذلك كان النّقد الفنّي في البدايات هو نقــد فــنّانين وبــتفحّص عام للمساهمين في الكتابة الفنّية النّظرية نجد نمطين من الكتّاب، نمط منهم لا يمارس الفن، فيكتبون من خارج الممارسة التّشكيلية وهم إمّا مــن الأدبــاء أو الباحثين في الجماليّات أو من الصحفيّين ونمط آخر يقتصر على الفنّانين أنفسهم.

ولئن كانت الكتابة النظرية ليست حكرا على الفنّانين فقط فإنّ بعض الباحثين والنّقاد يعتبرونها خصيصة لهم، بل شأنا متعلّقا بالتجربة الفنّية للفنّان نفسه. ومن بين هــؤلاء نجد الحبيب بيده الذي يرى أنّ الأدباء والصحفيّين في تعليقهم على بعض الأعمــال الفنــية فإنّما يقيمون خطابا إبداعيّا موازيا لهذه الأعمال دون أن يكون نقدهم علميّا، وكأنّ العمل الفنّي هو متّكأ نصوصهم فحسب ولهذا السّبب يصرّح بيده: "نحن في حاجة إلى أن يقوم الفنّانون العرب أنفسهم بأعمال نقديّة، لأنّ النّقد هو أيضا، إبداع للقيم الجماليّة الموجودة في العمل الفنّي، كما أنّه يجب على النّاقد أن يكون مبدعا في نفس الوقت. فبدون النّقد لا يمكن للفنّان أن يراجع أساليبه"[1]. ويــأتي هذا الرّأي في ظلّ انحسار كبير لأدبيّات الفنّانين حول فنّهم ويرصد الحبيب بيدة المفارقة الغريبة بين الواقع العربــي الحديث وبين العصور العربيّة السّابقة، فإزاء راهــن تقلص فعالية الكتابة لدى فنّانينا المحدثين، كان الفنان العربــي قديما ينشىء قــولا نظــريّا على فنّه، سواء تعلق ذلك بالموسيقى أو الخطّ العربــي.. لأنّ إنشاء القــول النّظــري هامّ جدّا في بلورة التّجربة التّشكيلية، إذ يعتقد بيده" أنّ الفنّان التّشكيلي مدعوّ إلى إعطاء خطابه المرئي شرعية بمرافقته بخطاب فكري جيد وليس مــن الضروري أن يكون خطابه تفسيرا أو تعليقا بل أن يكون موازيا. خطابا فنيا يــبين عمــق محاولته ويزيدها شرعية ثقافية"[2]. ومن هنا يمكن اعتبار تجربة شاكر حسن آل سعيد، النّظرية، تجربة فريدة. فالخطاب النّظري المنشغل بالفنّ العربــي، يمثّل ضرورة تسند الحركة التشكيلية العربيّة وليس مجرّد أداة لتبديل الواقع البصري العربــــي وإخراجه من لحظته الصّامتة، فمن النّافع القول مع شاكر لعيبــي بأنّ

---

1 الحبيب بيدة: مشاركة في ندوة الوحدة حول **الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري** – مجلة الوحدة – العدد 71/70 – اغسطس 1990 – ص 104.

2 الحبيب بيّده: **الحوار التشكيلي مع العلامة الخطية في الفن العربي المعاصر** – الحياة الثقافية –تونس– العدد 71– السنة 1995 – ص 108.

"الثقافة التشكيلية لم تعد بعد مكونا من مكوّنات الوعي الثقافي، ومن الثقافة العامة الــضرورية للفــرد المتوسط. وإذا ما زعم بعضهم بأنهم ينطقون ولا يعرفون سوى اللغة البصرية أداة للتعبير، فإن قواعد عامة لهذه اللغة لم تصر بعد جزءا من ثقافتنا"[1]

ولكــنّ أهمّية النّظر في الخطاب النّظري التّشكيلي العربــي تهدف أيضا إلى تقويم الحركة والمساهمة في تطويرها، إذ دون إعمال النّظر في تجارب الرّسامين والنّحاتين العرب، تكون هذه التّجارب منغلقة على ذاتها، وقد لا تتطوّر أو تحدث مراجعات داخلــيّة تــسمح لها ببلوغ مراحل بحثيّة متقدّمة في التّقنية أو في الرؤية أيضا، فكلّ خــور في التّجربة التّشكيلية ما هو إلاّ استتباع لمأزق في الخطاب النّظري بحيث لا يــساعد غــياب النقد مثلا، أو تردّيه في متاهات لا علاقة لها بالمعرفة النّظرية، في تحديــد التّجربة الفنّية. إذ أنّ هشاشة الخطاب النّقدي وتذريته في البعد الإخباري الــصّحفي والمؤسّساتي لم يؤسّس للدّعامة النظرية التي تستجيب لإمكانات تطوير الفنون وبالتالي تفعيل الذوق العام.

وفي المــرحلة الــتي تشهد تراكما لتجارب فنانين عرب من كل أنحاء الوطن العربــي، وحتى في المهاجر والمنافي نعثر على خطاب نظري مبثوث بشكل متفرق، يحــتاج إلى الدرس وإلى توسيع دائرة إشعاعه وتأثيره، ويستتبع القول بوجود واقع تــشكيلي مزدهر كميّا تضمين حضور دعامة نظريّة إلاّ أنّها ليست حاضرة بحجم مــادة موضــوعها. وفي هذا الكمّ المتفرّق من الخطاب النّظري نعثر على كتابات شاكر حسن آل سعيد التي استطاعت أن تمثّل متنا نظريّا.

---

1 شــاكر لعيبي: **خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر** – دائرة الثقافة والإعلام – المركز العربي للفنون 2003 – ط 1 – ص 14.

القسم الأوّل

مداخل البحث
وأسس التّفكير الاصطلاحي

في حدود البحث ومنهجه

1- حدود البحث

لـــشاكر حسن آل سعيد كتابات متعدّدة، ومتفرّقة في أنحاء عديدة وقد قضينا فتـــرة في الـــبحث عـــنها لتشتّتها، ولعدم توثيق أغلبها في مكتبات مختصة بالفنون التشكيلية وهي سمة مشتركة لجميع المؤلّفات العربيّة في هذا الشأن. ولأنّ مجموع ما نشره آل سعيد محفوظ بدائرة الفنون التشكيليّة ببغداد، ونظرا لظروف الحرب فإنّ تجمـــيع كامل المادّة المنشورة عدّ أمرا عسيرا. ولذلك، اكتفينا بدراسة الآثار البارزة في مسيرته الفكريّة، والتي تطلّبت منّا جهدا في الجمع، تعزّر بفضل مساعدة باحثين وكتاب عرب ربطتهم بالفنّان صلات وثيقة. ولهذا فإنّ الاكتفاء بالمدوّنة المتاحة في هـــذا البحث، رغم المبرّرات الموضوعية فإنّ تعبير هذه المدوّنة عن الآليات الفكريّة الرئيسيّة والمصطلحات البارزة للفنّان، كان هو المعيار العلمي الذي سيّجنا به بحثنا.

وتـــتوزّع هـــذه المدوّنة على مجموعة من الكتب، سنأتي عليها بتقديم موجز، هدفه وضع التّصورات العامّة لهذه المؤلّفات حتّى تساعدنا فيما بعد على النّفاذ إلى أعماقهـــا. كمـــا سنعتمد على مجموعة من المقالات الهامّة المعبّرة عن عمق تفكير آل ســـعيد في مـــراحل تجربته المختلفة، ولن نرفق هذه المقالات بتلخيص أو تحليل مـــثلما هـــو شأن المؤلفات لما فيها من تخاطر وتماثل مع ما جاء في المدوّنة وسنتبيّن طرق فحصها أثناء البحث باعتبارها مكمّلة لما جاءت به المدوّنة.

ونـــورد مصادر البحث وفق تاريخ الانتهاء من كتابتها أو المدّة التي استغرقتها الكـــتابة كمـــا بيّنت الحجج والقرائن النّصّية التي أفاد بها شاكر حسن في مؤلّفاته، نظـــرا لعدم وقوفنا على كلّ التّواريخ الأصليّة لزمن كتابة هذه المؤلّفات، فباستثناء اهتدائـــنا لتاريخ بداية كتابة البعض منها، فإنّ أغلب ما توفّر لدينا من براهين عن مسألة تحقيب الكتب وفق زمنيّة الكتابة، لا يمكن اعتمادها بشكل علمي دقيق، إذ هـــي نابعـــة من تأويلنا لسياق محتوى هذه الكتب أو للإشكاليّات التي طرحتها في مـــسار الحياة الفكريّة والفنّيّة لشاكر حسن آل سعيد. ولذلك نكتفي بالإشارة إلى

زمنـــيّة الكتابة حين يكون بحوزتنا دليل واضح، غالبا ما أقرّه شاكر حسن نفسه في موضع من مواضع الكتابة، إمّا في مقدّمات كتبه أو في حواراته. و لم نعثر في سياق البحث عن تجذير هذه المسألة من خلال شهادات دقيقة لأصحاب شاكر حسن من الكتّاب أو الفنّانين إلاّ بشكل نادر.

كمـــا أنّنا لم نعثر أيضا على وثائق صريحة تبيّن ظروف الكتابة بقدر ما وقفنا على بواعثها الذّاتيّة والموضوعيّة وتوزّعها على أمكنة مختلفة، ساهمت بلا ريب، في تشكّل الخطاب وبناء سياقيّته.

فممّـــا لاشـــكّ فيه أنّ المقالات والكتب التي ألّفها شاكر حسن ونشرها في العراق، لم تسلم من أثر المواضعات السّياسيّة والإيديولوجيّة للحزب الحاكم، بينما كانـــت مؤلّفاته خارج العراق وإثر حرب 1991 وأثناء تنقّله الطّوعي والقسري في آن إلى الأردن، متحــرّرة نسبيّا من ثقل التّوجّهات السّياسيّة العامّة. وهذا ما يفسّر تباين أزمنة الانتهاء من الكتابة مع تواريخ نشر هذه الكتب التي خضعت لسياقات سياسيّة كما بيّنّا.

ولقد لاحظنا افتقار أغلب كتاباته إلى تحديد دقيق لأمكنة الكتابة، وقد اكتفى شاكر حسن بالإشارة أحيانا إلى سياقاتها العامّة مثل المؤتمرات والنّدوات والمعارض والتّظاهرات الفنّيّة الكبرى.

1-1- المصادر المعتمدة:

أ - المؤلّفات:

- **دراسات تأمّلية - منشورات دار الجمل - كولونيا - ألمانيا 1997:**

يعدّ من أوّل الكتب التي نشرها آل سعيد، إذ يعود نشره في طبعته الأولى إلى ســـنة 1969، ويتكوّن من سبعة فصول وهي: "انطباعات أولية في الفن الشعبـــي" "قلـــق السندباد البحري" "بغداديات" "شخصية المرأة في ألف ليلة وليلة" "ما بعد الحجـــاب الخـــامس" الزمان في الفن التشكيلي" و"مردّ الجسد الطعين إلى الرأس"، وتعـــود كتابة هذه الفصول إلى فترات متباعدة بين سنوات 1954-1966 ونشرت أغلـــبها في شكل مقالات ببعض الصحف والدوريات العراقية (صحيفة الأهالي - مجلة الأقلام).

ويعدّ فعل تجميع المقالات لدى شاكر حسن وإخراجها في كتب مفردة، سمة مميـــزة نجـــدها في أغلب أعماله المكتوبة المنشورة. ولئن التقت الفصول في كتاب واحـــد فإنّهـــا لم تلـــتق من حيث مداراتها، فقد تزاوجت المقالات الخاصة بالفنّ، بالمقالات ذات الصّبغة الأدبيّة، التي نقّب فيها شاكرحسن في المدونة الأدبية التراثية العربية، ويمكن استخراج فصلين رئيسيين يهتمان بالفنون وهما:

انطباعات أوّلية في الفن الشعبي:

افتـــتح شـــاكر حسن كتابه بهذا الفصل، إذ هو أقدم فصل من حيث تاريخ كتابـــته فيعود إلى سنة 1954، نشره في صحيفة صوت الأهالي البغدادية – العدد 200 – ص 2–7– وعـــدّل في عـــنوانه الأصلي: **"الفنّ الشعبـــي من منابع الفنّ الحـــديث"**، فانـــتقل العنوان، بذلك من صفته التّقريرية إلى صفة التّذييت وبالتّالي التّنسيب (انطباعات أوّليّة).

يقـــدّم شاكر حسن حكما مفاده أنّ النّزعة البدائيّة هي وجهة ضمن وجهات العمـــل الفنّـــي الرّاهن، بدعوى أنّ الفنّ الحديث عاد في تقنياته إلى استعمال أبعاد الفـــنون البدائـــية التي كان يصوّرها الإنسان البدائي من ذلك أنّ الاكتفاء بالتعبير بـــالخط أو الاقتصار على ألوان قليلة، يعبّر عن منطق الفنان الحديث المتأثّر بالنزعة البدائيّة، ويردّ هذا التّأثّر إلى تعقّد الحضارة المعاصرة وانعدام البعد الروحي في ذات الفنان، ويتخذ نماذج على ذلك، مثل أعمال قوقان وبيكاسو اللذين عادا إلى فنون الزنوج البدائية واستلهما منها أعمالهما الفنية، ثمّ يركّز على توجّه الفنان الشعبـــي إلى مخـــزونه الرمزي، الذي رأى فيه اقترابا من الجمهور نظرا لبساطة آرائه فالفنان الـــشعبـــي، ينتـــسب للحياة أكثر من انتسابه إلى الطبيعة وبذلك فإن البساطة في الرّســـم واعتبار الحياة مرجعا رئيسيّا هي مدارات هذا الرسم، ويدعو شاكر حسن إلى مساءلة المنجز التعبيري الشّعبـــي، لدفع الحركة الفنيّة.

الزّمان في الفنّ التّشكيلي:

يـــندرج هـــذا المقال في الفصل السادس للكتاب (ص111)، وأصله محاضرة ألقاهـــا الكاتب في جامعة بغداد سنة 1966، ويصدّرها بقول عبد الرحمان بدوي، مـــن كتابه **"الزمان الوجودي"**، ويتعرّض الفصل إلى مشكلة الزمن في العمل الفني الـــذي يكـــون منطلقه حسيّا – بصريّا وينتهي روحيّا، والفعل التشكيلي هو لحظة

معزولة عن سياقها الحاضر فرغم انتسابها له فإنّها تنأى عنه أو تتعالى عن مواصفاته وبالتالي فإنّ الفعل هنا، منخرط في الزمان الوجودي.

ولا يـــدرك الزّمان الوجودي إلا من خلال التجربة المعيشة، أي هو موغل في الحـــياة أكثر من اتصاله بالإدراك العقلي المحض، وبالتالي فإنّ سمة هذه التجربة، أنها ذوقية (تدرك بواسطة الذات)، ويتأرجح الزمان الوجودي بين التّصوّر الأوروبـــي، علـــى اعتـــباره دهـــرا وبين التصوف الشرقي الذي يعتبره وقتا. أي يمكن استبعاد التـــصور العقلاني للزّمن واستبداله باستعادة رؤيا الفنان من الدّاخل ولكن بواسطة التمظهر الخارجي، ولذلك فالزمن له طبيعة تناقضية (إيجابـــي وسلبـــي) أي أنّ له تجسّدا ماديّا وتلاشيا روحيّا وما بين الوجود الفني الظاهري وضرورة تجسّده يتحدّد معنى الزّمان الفنّي الخالص. على أنّ آليّة الحدس هي وسيلة إدراك هذا المعطى. رغم أنّ الوسيلة هنا مزدوجة، بمعنى أنّها إنسانيّة (إحساس بصري) ولا إنسانيّة (انصعاق وغيبوبة).

ويرى شاكر حسن أنّ للفنّ صفتين: أنّه غير مباشر وغير واقعي وهذا ما يدعو إلى التّأمل الزّماني ثمّ يأتي على تحليل معاني السّطح والشّكل والخطّ معتبرا أنّ العمل الفنّـــي قائم على اللاّمنظور، فهو تعبير عن ظهور النّقطة، ويعتبر أنّ التلصيق الفني تمظهـــر بارز للموقف الفنّي. فتدخّل تلصيق أجزاء مصوّرة أو مرسومة على لوحة تمثّل رمزا لفترة غيبوبة الفنّان أو حلمه، فالتّلصيق يتجاوز حدود اليقظة.

- **الحريّة في الفنّ – المؤسّسة العربيّة للنّشر – الطّبعة الثانية 1994:**

صـــدر الكـــتاب بمقدّمة للنّاقد جبرا إبراهيم جبرا وهي عبارة عن إشارة لها هدف مزدوج: تنبيه القارئ إلى صعوبة الكتاب ودعوته أيضا إلى قراءته.

وافتتح الكتاب بمقدمة شاكر حسن، للطبعة الثانية، حيث أنّ الطبعة الأولى من منشورات مديرية الفنون العامة بوزارة الإعلام العراقية في بغداد عام 1974، اقتصرت على ثلاثة أقسام وهي: البحث في الأبعاد الفنية، نظرية التعبير الحيوي والمعنى الإنساني في الفنّ. وشملت الطبعة الثانية إضافات هامّة، تمثّلت في إضافة كـــتاب كـــان الكاتب قد أشار إليه في الطبعة الأولى وعنوانه: **رسالة في الفنّ الـــلا–انساني**، وفي ثلاث مقالات متكاملة نشرها في الملحق الأدبـــي لصحيفة الجمهورية عام 1966 وهي **البيان التأمّلي وضدّ التّرف الفنّي وامتثال القارئ القائل.**

ويفـــيدنا نشر هذه الدّراسات في دفّة كتاب الحرّيّة في الفنّ وفي طبعته الثّانية، معنـــيين إثنين: أولاهما حدوث انفراج نسبـــي في التّعامل مع الأفكار الواردة فيها وثانـــيهما اســـتمرار شـــاكر حـــسن في تبنّي أطرحات حقبة أواخر الخمسينات والـــسّتينات. فنشر الطّبعة الثّانية من الكتاب في سنة 1994 مع المحافظة على ماورد في الطّـــبعة الأولى وإضافة هذه الدّراسات التي تعود إلى منتصف السّتينات يعكس عمق الثّوابت في الرّؤية الفنيّة للفنّان.

ويـــردّ شـــاكر حـــسن هذا النّوع من الجمع والتّوثيق إلى أسلوب المتصوّف العربـــــي عبد الجبّار النّفري الذي أقام كتابه **المواقف والمخاطبات**[1] على مجموعة مـــن الابتهالات والمواجد، فكأنّ شاكر حسن يحتذي بمنوال هذا المتصوّف ويجعل من مؤلّفه متّسعا لكتابين، هما بمثابة الورقة ذات الصّفحتين، سعيا إلى التّكامل على حدّ عبارته.

ولقـــد ظـــلّ الكتاب مهملا طيلة ثلاث عشرة سنة، أي منذ 1961 قبل أن ينـــشر، ويعتـــبر كتابا مفصّلا في تجربة شاكر حسن في مستوى طبيعة الكتابة لديه وفي مـــستوى رؤيـــته للوجـــود. فالكـــتاب تحوّل من كتابة المذكرات والمقالات والدراســـات التاريخـــية والجمالـــية إلى كتابة الأطروحات النّظرية التي انتهى إليها المؤلّف من خلال بحثه التّشكيلي.

وإذا مـــا احـــتوى الكتاب الأوّل منه (الحرية في الفنّ) على ثلاثة أقسام فقد احتوى الكتاب الثاني (رسالة في الفنّ اللا- إنساني) على مقدمة وخمسة فصول (ما وراء الـــرؤيا- مـــا بـــين الظلمة والنور- الأبعاد الجنينيّة - قبيل الولادة والمنحنى الماورائي).

---

1 محمد بن عبد الجبار النفري: **المواقف والمخاطبات** - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، تحقيق أرثر أربري - تقديم د. عبد القادر محمود.

نشرت **المواقف والمخاطبات** لأول مرة سنة 1934 عن سبع مخطوطات وهي لمحمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري المتوفي سنة 354هـــ وهو أحد أعلام مدرسة الحلاج الكبرى وإن لم يقل مثل الحلاج بحلول اللاهوت في الناسوت ولم يقل أيضا بالاتحاد بالله كما قال البسطامي وإنّمـــا عاش وحدة الشهود في كل خطراته وتأملاته الصوفية. ومعنى المواقف لدى النفري أنها وقفات أمام الله موافقة له أو معه حسب أحواله ومقاماته يقول النفري: **"وقال لي الوقفة ينـــبوع العلم. فمن وقف كان عمله تلقاء نفسه، ومن لم يقف كان عمله عند غيره... وقال لـــي: الـــوقفة نوريّة تعرف القيم، وتطمس الخواطر... وقال لي: دخل الواقف كلّ بيت فما وسعه، وشرب من كلّ مشرب فما روى فأفضى إليّ وأنا قراره وعندي موقفه"** ص 21.

- **فصول من تاريخ الحركة التّشكيلية في العراق، دائرة الشؤون الثقافية بغداد 1982:**
الجزء الأول:

ينفتح الكتاب بمقدمة عامّة أشار فيها الكاتب إلى تاريخ بغداد الحديث، مبيّنا الأهداف الرّئيسية من وضع الكتاب، ومن أبرزها إكمال ما هو ناقص في دراسات تاريخية مماثلة وإظهار ما خفي من أحداث ووقائع لم يلتفت إليها الباحثون. وبالتالي يــصرّح آل ســعيد بأنه سيعتمد أسلوبا ذاتيا في كتابة التاريخ الفني، ومنه قراءته التشخيصية للمصادر والمراجع المتنوعة والنظر في السياق وفي البنية عن معنى الزمان.

ثمّ يحــدّد فصول الكتاب التي تتوزّع على قسمين، يتعلّق الأوّل بالفترة ما بين نهايــة القــرن التاســع عشر وبداية الستينات من القرن العشرين، والثاني بالفترة المحــصورة بين بداية الستينات من القرن العشرين حتى ثلثه الأخير، ويعتبر أنّ سبب التقسيم راجع إلى حدث تاريخي وهو موقف الفنان العراقي ذاته. فموقفه في الفترة الأولى اتجــه نحــو الأخذ بالمؤثرات الأوروبّية في العمل الفني وفي الفترة الثانية اتسم بالبحث عن هويته الشخصية والقومية.

وتــناول في الفصول الأولى مصادر البحث وطبيعة المنهج والمناخات الثقافية والاجتماعــية ثمّ واقــع الرســامين ابتداءا من الرّواد، وظهور جمعية أصدقاء الفن والجماعــات الفنــية الأولى. وأردف هذا الجزء بملاحق هامّة جدّا تمثلت في ملحق خــاص بنــشأة معهد الفنون الجميلة، وملحق خاص بتعريف الفنان جميل حمّودي حــول جمعية أصدقاء الفن وملحق كتبه شاكر حسن عن الفنّان جواد سليم نشره في مجلّة آفاق عربية (عدد 10 - 1981 - ص 23 - 33) وملحق أخير عن الحركة الفنية في كركوك، هذه المنطقة التي درّس فيها شاكر حسن في سنة 1952.

الجزء الثاني:

صــدر في طبعته الأولى سنة 1988 عن دار الشؤون الثقافية العامّة، ويتوزّع علــى قسمين رئيسيّين تناول القسم الأوّل فصولا من مطلع العقد الستيني أي منذ ظهــور الحكم الجمهوري، وفيه درس طبيعة المناخ الفني الثقافي (1959-1964) ثمّ انفــتح علــى واقع الجماعات الفنية مثل جماعة المجدّدين (1965-1968) ثمّ درس مرحلة السبعينات: الجماعة العددية (1968-1975) وتجمع البعد الواحد (1971-1973) ومــسألة التنظير الفني في الفن العراقي في السبعينات (1970-1974). أمّا

الـــثاني فقد اختصّ ببيان الظّروف الحافة التي ساعدت على تطوّر الخطاب البصري التّـــشكيلي، معتـــبرا أنّ الفنّان إضافة إلى مساحة حريته فهو كائن ملتزم اجتماعيّا لذلك فإنّ الظّواهر السياقية للتجربة الفنية لها شأنها وتمثلت في معارض الحزب ودور الدولـــة في رعاية العمل الفنّي، ومهام المتحف الوطني وصالات العرض، كلّ هذه الأطراف ساهمت في التّأثير على توجّهات الفنّانين.

وتركّز الكتاب برمّته حول تاريخ الرسم في العراق فحسب. وأردفه الكاتب بملاحق أيضا خصّت المعارض التي أقامها الرسامون خلال هذه الحقب.

- **مقالات في التّنظير الفنّي-دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1994**:

يحـــتوي الكـــتاب علـــى مجموعة من المقالات التي نشرها الفنّان طوال عقد الثمانينات في الصحف والمجلات العراقية (الجمهوريّة- الثورة) وتتوزّع على إهداء، حـــيث أهـــدى الكاتب جملة بحوثه إلى أبنائه الخمسة على اعتبار أنّهم رمز لنضاله المثمـــر من أجل مستقبل الثقافة. ثمّ حمل الكتاب مقدّمة ومقالات تنظيريّة ونقديّة وأردفهـــا بمقـــالات عامّـــة في الفنّ بملحق مصوّر. ويعتبر شاكر حسن أنّ محتوى الكـــتاب ينخـــرط في مجـــال الثّقافة الفنيّة وليس النقد الفنّي وإن كتبت بدافع من ممارســـة النقد وإبداء الرأي في أعمال وطروحات الفنانين العراقيين. وتسعى هذه الممارسة لأن تكون موضوعيّة ومسؤولة.

يـــنطلق شـــاكر حسن من إبراز أهمّيّة كتاب "ضرورة الفنّ" لأرنست فيشر حيث بيّن فيه النقلة النوعية التي تشهدها عملية التواصل مع الفنّ، فلم يعد المتلقي، ويقصد الجمهور أو النقاد، مجرّد باحث عن المضمون الذي يوصله الأسلوب الفنّي، بـــل إنّ المـــشاهد مطالب بالمساهمة في إعادة بناء العمل الفنّي، وذلك في بحثه عن الموقـــف، وهي نقطة تقاطع يذوب فيها المضمون والشكل، ولعلّ ما يسند ارتكاز شـــاكر حسن على جوهر رؤية أرنست فيشر، توجّهات التقرير السياسي للمؤتمر القطـــري الثامن لحزب البعث العربـــي الاشتراكي الذي أكّد على حريّة الفنان في اختيار الأسلوب الفنّي وذلك في إطار الالتزام بالموقف الثوري.

ولا يكـــون تثبيت مثل هذه النظرة إلاّ بالاعتماد على الثقافة الفنيّة والإعلام باعتبارهما قناتي التواصل مع الجمهور العريض الذي قد يعيش نوعا من أميّة الذّائقة الفنّـــية، ويعتـــبر المؤلّـــف أنّ التركيز على حرية الفنان من شأنه أن يرتفع بالثقافة الذوقـــية التي تشفع بطرح مسألة الموقف لدى الفنان نفسه. ومادام الرّهان جماعيّا

ويتمـــثّل في الارتفـــاع بالذائقة العامّة، فليس العمل الفنّي حرفة ينظر إليه في إطار القطـــاع الخـــاص بل هو جزء من القطاع العام. وفي هذا الرّأي تأكيد على معنى الالتزام الاجتماعي للفنان وإقرار بعلاقة الفنّ بالمجتمع.

يـــستهلّ الكاتب-الفنان، بتمهيد حول نشأة الفنّ العراقي المعاصر وتطوّره، ويجمـــع فيه الخطوات التأسيسية للحركة التشكيلية العراقية وهو المسار ذاته الذي انـــتهجه لاحقا في كتابه عن تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، حيث يتعرّض إلى أبـــرز محاولات الفعل الفني لدى جيل الرّواد أمثال عبد القادر الرسام في البداية ثمّ فائـــق حـــسن وحـــافظ الدروبـــي وجواد سليم، وسيعتبر أنّ هذا الأخير استثناء حقيقـــي عن بقيّة الفنّانين لما اتّسمت به تجربته من فرادة، ولذلك سيشرّع للتصدّي لتجـــربته بالتّحليل المطوّل في الكتابات، فقد شذّ جواد سليم عن جيل الخمسينات وكان رياديّا.

ويتعـــرّض شاكر حسن إلى أهمّيّة المناخ السياسي الجديد في تكوين الجماعات الفنـــية، فقد سمح الحكم الجمهوري الوطني منذ 1958 بنشأة جماعات عديدة مثل جماعـــة "**المجدّدين**" و"**الظل**" و"14 **تموّز**" و"**آدم وحواء**". وقد ركّز الكاتب على أهمّيّة مرحلة ما بعد 1968(وهي مرحلة حزب البعث الاشتراكي) ومن أبرز سمات هـــذا التّحوّل الذي باركه شاكر حسن، هو إنشاء "**تجمع البعد الواحد**" للفنّانين الذين استلهموا من الحرف العربـــي مثل جميل حمودي، مديحة عمر، ضياء عزّاوي كما شهدت هذه الفترة تأسيس اتحاد الفنانين العرب – معرض الواسطي ومعرض البينالي العربـــي الأوّل في بغداد.

وإثر المقدّمات التمهيدية يبوّب الفنّان الكتاب إلى أربعة أبواب رئيسية وهي:

1) مدخل في التّنظير الفنّي:

يفتتحه الفنّان بمقال عن تجربته مع فنّ الفنّان يحي الواسطي، فيذكر أنّ الفنّان جواد سليم كان الموجّه الرّئيسي لاهتمامه بالواسطي لكنّه ليس الأوحد فقد أفادته دراســـته للعلوم الاجتماعيّة واهتمامه الشّخصي بالقيم الفنيّة المشدودة إلى الخلفيات الحـــضارية عامّة في الانتباه إلى ذلك، كما أنّ اهتمام جيل الخمسينات شكّل حافزا لـــذلك أيضا، هذا بالإضافة إلى المناخ السياسي العام الذي شهد صراعا كبيرا بين رغبة التجديد ورغبة المحافظة على القديم. وكانت "جماعة بغداد للفنّ الحديث" تجلّيا بـــارزا لهـــذه الحركيّة. إلاّ أنّ الانغماس في دراسة فنّ الواسطي تحقّق أثناء دراسة

الفــنّان في بــاريس (1955-1959) حيث حاول أن يقدّم أطروحة عن الواسطي بعــنوان (الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي) وقد نشرت بعد ذلك في كــتاب ســنة 1964، وتعتــبر مرحلة باريس هامّة لأنّها مكّنت شاكر حسن من الاطّلاع في المكتبة الوطنيّة على رسوم المقامات.

أمّا المقال الثّاني فيحمل عنوان معنى الثورة في الفنّ التّشكيلي، وفيه يعتبر الفنّان أنّ معنى الثورة في العمل الفنّي هو التّغيير الذي يأتي على أجزاء المنظومة الفنية، وهو إخــراج لأسلوب اللوحة أو المنحوتة من وضعها النّسقي المألوف إلى وضع جديد. لكــنّ هذا التغيير لا يرتهن فقط باستحداث أسلوب جديد ينصبّ على بنية العمل فحــسب بل يشمل أساسا تغيّر نظرة الفنّان من العالم المحيط به وهنا يتلمّس شاكر حــسن مفهــوم الرّؤية للعالم. وبهذا الشّكل يصبح معنى التّغيير مزدوجا بين شيئيّة العمــل الفــني وبين ذاتيّة الفنّان ويقدّم على هذا الطرح مثال "التلصيق" في الفنّ الحديث بما هو ثورة استحدثت تغيّرا في شكل العمل الفنّي فتغيّرت الخامة بإدخال جــزء غريب على اللّوحة الزّيتية فأصبح العمل لا يعبّر فقط عن ذاتيّة الفنّان بل عن موضوعيّة العالم الخارجي أيضا.

ويــرتبط معــنى الــثّورة لديه، بشروط ثلاثة وهي: الحريّة، الالتزام بالموقف والتجاوز الإبداعي ويقدّم الكاتب جواد سليم على اعتباره أوضح نموذج على تمثّل هذه الشروط فهو فنّان عبقري وباحث واستطاعت ثورته أن تخرج عن إطار إبداعه الخــاص لتــتجاوزه لتكوين مدرسة جديدة. فلقد قام الفنّانون الأوائل بثورة على الرســم التقلــيدي الــذي تمــثّل في رســم المنمنمات للارتباط بمنجزات الكيان الأوروبــي، لكنّ هذه الثورة بدت نسبيّة وغير شاملة.

أمّــا المقــال الــثّالث فعنون بــ **"الحرب والسلام ما بين الخطاب اللّغوي والخطــاب التّشكيلي"** وفيه يتعرّض إلى علاقة الذات بالآخر في ربطهما بالحرب كحــدث مــؤلم، وهــنا يستعيد الحرب العراقيّة/الإيرانيّة، ويشير بذلك إلى كتابه "الحرب والسلام" حيث استبدل الكلمات بالرّسوم فأصبحت كأنّها مقاطع قصيرة تحــتوي على نصوص مدوّنة بأبجديّة جديدة، وهي في أصلها تخطيطات اعتمد فيها على النّقاط والخطوط المتقطّعة والوحدات الزّخرفيّة. واعتبر الفنّان أنّ الحرب قابعة في الــنّفس وهــي تحوّل قلقها وانزعاجها إلى اللّوحة، فالذّات الفنّيّة تعيش صراعا داخليّا أشبه بمعاناة الحرب من أجل إحلال سلام داخلي.

وفي مقاله الرابع "**تجربة الحقيقة المحيطية في الفن العراقي**": بيّن الفنان تعريف مفهــوم المحيطــيّة في الفنّ العراقي منطلقا من تجارب عديدة مثل تجربة عبد القادر الرّسام الذي كان يتعامل مع الطبيعة فيستحدث وسائل تقنية تراعي رسم الأجواء الفضائية في اللّوحة (استعمال نوع من الفرشاة أسماها بفرشاة الهواء) وتجربة "**جماعة البدائــيين**" الذين خرجوا إلى الطبيعة، وقد مهّدت هذه التجارب لنشوء بحث عن المحيطــي في الفنّ (ارتكزت مجهودات هذه البحوث في سنوات الستّينات). ولكن بشكل نظري اقترن بالدّعوة إلى التّأمّل في العمل الفنّي. وقد أومأ شاكر حسن إلى دعوته هو بالذات إلى ذلك. ومن خلال تحويل وجهة الفنّ من مبدإ الخلق إلى مبدإ الوصف الظّاهري أي من الذاتية إلى الموضوعيّة. ومن بين تجسّدات ذلك استعمال الحــرف العربــــي في بداية السبعينات، إلاّ أنّه شكل مدخلا إلى التجربة المحيطية فقــط. واعتبر الفنّان أنّ أكثرمن يمثّل هذه النزعة في الحركة التّشكيليّة العراقية هو رافــع الناصــري وسلمان عباس وسالم الدّبّاغ ثمّ تعرّض شاكر حسن إلى تجربتة الذاتية في استغلال "الجدار".

أمّـــا الباب الثّاني الخاص بجواد سليم فتوزّع على ثلاثة مقالات وهي "**جواد سـليم وبيكاســو وشــواهده**" و"**إنــسانية جواد سليم**" و"**مابين الفنّان وعالمه الخارجي**" وتخصيص باب كامل لتقديم تجربة جواد ليس أمرا بسيطا بالنّسبة لشاكر حــسن فقــد احتلّ جواد نصيبا لا بأس به من اهتمام الفنان الذي يعتبره امتدادا للواسطي، ويعتبر نفسه امتدادا للإثنين.

وركّــز المقال الأوّل على تقليد جواد سليم لمنهج بيكاسو في استخدام الخامة أي علــى مستوى التقنية. بينما ركّز المقال الثاني على البعد الإنساني في فنّ جواد باعتباره منــبعا للفــنّ، فموقفه من النّاس والأفكار كانت تحدّد هذه السمة الإنسانية ولا يتوانى شــاكر حــسن في تمجيد خصال جواد، الذي كان صديقا له، وقبلا، أستاذه وزميله. لكــنّ الــبعد الإنساني استمدّه أيضا من فكره القومي ومن الثّقافة العالميّة. وينتهي في المقال الثّالث إلى تركيز رؤية نظريّة للنّقد التّشكيلي لتطبيقها على فنّ جواد سليم.

أمّـــا الــباب الــثالث المتعلّق بالفنانين من المؤسّسين والرّواد ففيه استعراض لــتجارب الفنانين: أحمد سليم – مديحة عمر – عطا صبري – إسماعيل الشيخلي- خالــد الجادر – زيد محمد صالح – نوري الراوي – رافع الناصري – محمد عارف عامر العبيدي – علاء بشير وعلي طالب.

ونلاحـــظ في عمليّة مقاربته لتجارب هذه المجموعة الكبيرة من الفنانين توخّيه للقـــراءة التاريخيّة واعتماده على الدراسة النقديّة. فكلّ تجربة لها خصيصتها، وهو ينطلق من هذه السمة المميزة في العمل الفنّي ليجعل منها موضوعا مركزيّا لمقاربته، و لم يختر شاكر حسن هؤلاء الفنانين بشكل مجاني بل كان يدرك مع كلّ فنّان نقطة التقاء معه، وهو ما ينبيء بأن تكون تصوّراته النظريّة المتعلّقة بالعمل الفنّي والممارسة الفنـــية في حـــدّ ذاتها لا تنبع من تجربته الذاتيّة فحسب بل تسترفد أيضا من عمليّة استقراء نتاج التجارب الفنيّة المتجاورة وبذلك لا تكون تجربته في عزلة عن سياقها بل هي تتقاطع مع تجارب بقدر ما تنفرد عن أخرى.

وفي الـــباب الثّالث المعنون بـــ **"مقالات عامّة في الفنّ"** يطرح شاكر حسن مـــسألة الـــنّحت العراقي المعاصر وتجلياته الفنيّة من خلال نماذج لفنانين نهلوا من التّـــراث الـــنّحتي الإنساني أمثال علي الجابري ومرتضى حدّاد. وفي مقال معنون بـــــ **"في المرأة العراقية"**، دراسة في مجال الرّؤية الفنيّة التشكيليّة العراقي مثل مديحة عمـــر التي اهتمت كثيرا بالحرف العربـــي، والفنانة نزيهة سليم التي ركّزت على الـــبعد الإنـــساني في أعمالها، والفنانة ليلى العطار التي خلقت مدارا فنيّا حيث تمّ الاهتمام بالعنصر النّباتي وانسحب ذلك على تجارب سعاد العطّار وبتول الفكيكي وسميرة عبد الوهّاب.

وينهـــي شـــاكر حسن بتقويم تاريخي للفنّ التّشكيلي العراقي، رصد فيه أبرز المحطـــات التاريخيّة التي أثّرت في الحركة الفنيّة في العراق، من علاقات بين الفنانين، ومـــن ظهور للمؤسسات الأكاديميّة، ولدور العرض، وأبرز المعارض التي وجّهت تيارات فنية كثيرة.

الأصـــول الحضارية والجمالية للخط العربـــي - دار الشؤون الثقافيّة العامّة- آفاق عربيّة -الطبعة الأولى - **1988**:

نشر شاكر حسن هذا الكتاب سنة **1988** لكنّه فرغ من كتابته سنة **1985** واعتـــبرت فتـــرة الثمانينات من أخصب فترات الكتابة لديه ويحتوي الكتاب على تمهيد ثمّ مقدّمة وثلاثة أقسام يليها ملحق.

يحدّد الكاتب في البداية دوافع الكتابة في مبحث الخطّ العربـــي، وهي دراسة الخطّ العربـــي دراسة جديدة تختلف عن طرق ومناهج الباحثين التي اعتبرها الفنّان قاصـــرة على النفاذ إلى جوهر هويّة هذا الخطّ، فالدراسات اعتمدت على الجوانب

الحضاريّة الثّقافية أو الآثاريّة دون التعمّق في ظاهرة الخطّ من زاوية الأداة التّواصليّة لـــنقل المعاني، وعلى اعتباره الشّكل التّدويني - اللّغوي. ويأتي الكتاب ليغيّر هذه النظـــرة فيـــبحث الكاتـــب في أصول الخطّ الحضاريّة والجماليّة وهي عديدة جدّا وضـــاربة في أعماق التاريخ. أي قبل التّدوين وبعده ممّا يجعل البحث منفتحا على حضارات أخرى غير الحضارة العربية الإسلاميّة، ويعني بها الرافديّة أساسا. فالمنظور الـــثقافي الذي يُقارب به الخطّ يتّسم بالشموليّة والاتساع إلى درجة تتجاوز المنظور الإسلامي.

ويتناول القسم الأوّل ثلاثة فصول، يهتمّ الأوّل منها بملامح الفكر الإسلامي وأصـــوله الحـــضاريّة حـــيث يسعى المؤلّف إلى بلورة تصوّر واسع لمفهوم الفكر الإسلامي ولولادة إرهاصاته قبل نشأته كنسق وهو مفهوم مثير للجدل ومن خلاله يـــرغب آل ســـعيد في تشريع تصوّرأوسع لمفهوم القوميّة أيضا بما أنّها تنفتح على حـــضارات أخـــرى غـــير الحضارة الإسلاميّة ولها تأثيرها المتواصل في معالم هذه الحضارة السائدة.

وفي الفـــصل الثاني "سرّ البنى الزّخرفيّة"، يميّز شاكر حسن بين الزخرفة وبين ســـائر الفنون التشكيليّة الأخرى من حيث نظامها الفكري، باعتبارها قائمة على التجـــريد أكثـــر مـــن غيرها، فيدرس أصولها القديمة في التاريخ السّحيق (العصر الحجري القديم) والعصور الرافديّة (عصر السلالات-العصر السومري...) ويُسائل بنيتها وإيقاعيّتها وتجلّياها في صنوف عديدة من الصناعات (مثل صناعة السّجاد).

وفي الفصل الثّالث "فنّ الخطّ الكتابة حالة ما بعد زخرفيّة" يعتبر المؤلّف أنّ فنّ الكـــتابة هو نتاج لتطوّر الفكر الزّخرفي لدى الإنسان في العصر الحجري الحديث، فـــدرس كيّفـــيات انبـــثاق الكتابة لدى السومريين وكيف تولّدت عن الأشكال الهندســـيّة والأشـــكال التّشخيـــصيّة للحيوان والإنسان والحشرات وعلاقة هذه الأشـــكال باللّغة الرياضيّة (العدد) وينخرط بحث المؤلّف في البعد التّطوّري للكتابة وصولا إلى دراسة طريقة التدوين التي تفضي إلى معرفة طبيعة التفكير لدى الإنسان وعلاقته بالعالم. فاللغة السومريّة مثلا عبّرت عن النظرة الموضوعيّة للعالم.

ويتـــناول القسم الثّاني خمسة فصول، يهتمّ الأوّل بـــ "مقدمة لدراسة أصول الخـــطّ العربـــي حضاريّا وجماليّا"، حيث بيّن المؤلّف اقتصار الدّراسات والبحوث علـــى الـــبعد اللغوي الألسني للخطّ باعتباره وسيلة تدوينيّة، دون أن تدرسه من

جانب معرفي، فهو ينطلق من هذه الملاحظة النّقديّة ليسهم في تقديم تصوّر بحثي جديد أساسه أنّ الحرف العربي له شخصيّته وهو ليس مجرّد وسيلة لغويّة وبذلك يكون الخطّ العربي عامّة متجاوزا الوظيفيّة اللّغويّة. ويحمل هذا التصوّر السعيدي صفة المشروع حيث يكون البحث عن العوامل البعيدة والقريبة المؤثّرة في تطوّر الخطّ العربي جزءا منه. فالنّظر في موروث الخطّ يسمح بتقصّي أصليّته.

واهتمّ المؤلّف في الفصل الثّاني "الجذور التّدوينيّة القريبة والبعيدة للخطّ العربي/المرحلة الأولى" بالدّعوة إلى تخطّي الوجود التّدويني اللّغوي للخطّ إلى وجوده الحضاري أي بالنّظر إليه كلقية آثارية تحتوي على العديد من المؤثّرات والقيم. ويقوم المؤلّف بالنّظر في الواقع الاجتماعي والاقتصادي باعتباره عنصرا محدّدا لولادة الخطّ، فيتحدث في تأثير واقع التّرحل وواقع الاستقرار في تشكيل هويّة الخطّ، فالكتابة منتهى ذهنية ثقافية تعيش الاستقرار في الأرض، أمّا الكتابة لدى المجتمعات البدويّة المتنقّلة فلم تكن متطوّرة وهو ما أنعش الذهنيّة الأسطوريّة، ثمّ يتعرّض شاكر حسن إلى ظهور الخطّ الكوفي وإلى عناصره الجماليّة.

وفي الفصل الثالث "مرحلة التكامل في تطوّر الخطّ العربي ما بين القرن العاشر والقرن الرّابع عشر للميلاد" يبيّن المؤلّف أنواع الخطوط التي انبثقت وفق متغيّرات كثيرة من بينها تأثيرات الرّسم والفنّ الزخرفي، ومنها ظهور خطّ النسخ الذي مثّل الرّوح العربيّة حضاريّا وجماليّا، والخطّ المسلسل الذي ظهر في عصر العبّاسيين. وقدّم نماذج في سياق ذلك.

وفي الفصل الرابع "البنية اللاّشعوريّة للخطّ العربي في اللّغة العربيّة" يكشف شاكر حسن عن ضرورة إدراك البعد الإنساني اللاّواعي للّغة وأنّ التّدوين قائم على حركة اليد، وهي حركة تلقائيّة تمرّر المحتوى الدّاخلي للوعي البشري. إذن، ثمّة بنية لاشعوريّة للكتابة العربيّة وتشمل هذه البنية: الظّروف المناخيّة- الشعور الميثولوجي لمجتمعات الكتابة المقطعية السومرية واللغة الزخرفيّة لعصر ما قبل السلالات في العراق واللاّوعي الديني.

وفي الفصل الخامس "القيم الجماليّة التطبيقيّة خلال قواعد الخطّ العربي وأشكاله"، يعرض الكاتب إلى مسألة التجويد والعلاقة بينه وبين الكتابة العربيّة فالذي يتلو القرآن أو يخط بالخطّ العربي يعبّر عن حالة إبداعيّة لها صلتها بالواقع الاجتماعي. والقول بالحالة، إخراج الخط من طور الحرفة على اعتبار أنّه وظيفة إلى

مجـــال آخر، أكثر عمقا يتّضح فيه الإشباع النفسي للخطاط. ويحدّد شاكر حسن المحاور الثلاثة لجماليّة بنية الخطّ العربـــي: ديناميكيّة التّوحيد- ديناميكيّة التّكامل- سكونيّة التّجديد.

أمّا الأوّل فيعني استمرار اتّجاه النّسق الخطّي في حركة تبدأ من اليمين وتنتهي في اليـــسار، والـــثّاني النّتيجة التي نحصل عليها من أثر تعامد خطوط عموديّة على خطـــوط أفقـــيّة، والثالث فهو نقطة تقاطع المحورين الأفقي والعمودي للحروف والحركات.

ويحـــتوي القـــسم الثالث على ثلاثة فصول، يتناول الأوّل"نصوصا إسلامية زخـــرفيّة "وتتألّف من كتابات مجوّدة تعود إلى آثار الإسلام في الاتّحاد السوفياتي ســـابقا وهي جزء من مئذنة في إحدى الأبنية الأثريّة في مدينة سمرقند (1420) ثمّ زخـــارف وخطوط جزء من بوّابة أحد الأضرحة في أوزكند (1186)، فيدرسها شاكر حسن مفصحا على مبدإ التربيع فيها.

ويرتكـــز الفصل الثاني على "الأصول البعيدة للوفق الثلاثي"، فيدرس المصادر الثقافـــية المتـــنوّعة التي كوّنت الوفق الثلاثي ومنها الأنظمة الرّياضية التي تعود إلى الفكر الرّافديني والفكر الإسلامي من خلال علم الحروف.

وينهي شاكر حسن كتابه بملحق يتبيّن فيه العلاقة بين علم الحروف والرسوم الأولى على فخاريات عصور ما قبل السلالات في العراق.

خليل الورد، نحاتا: وزارة الثقافة والإعلام – دائرة الفنون – **1988**:

يتعرّض شاكر حسن في هذا الكتاب إلى تجربة النّحات العراقي خليل الورد (1923) فـــيقوم بدراسة وتحليل مصادر البحث في فن خليل الورد ولرؤيته الفنية في إطارجماعة بغداد للفن الحديث ثم يقدم نظرة نقدية في فنه وينتهي بجزء فيه إضافات توثيقيّة متكوّن من سيرة الفنان الذاتية وبيان مؤلفاته المنشورة ثم ما نشر عنه وأخيرا مصادر البحث.

ويتـــيح لنا هذا الكتاب أن نسأل عن سبب اختيار آل سعيد تجربة هذا الفنان لتـــناولها في كـــتاب مفرد، والواضح أنّ الرّهان المركزي لم يكن تقديم تجربة نحتية عـــراقية لهـــا فرادتها بقدر ما كان التّعريف والتّناول النقدي لأعمال فنان لم يحظ باهتمام كبير رغم انخراطه في مدار فني وفكري هام جدا. وما المدار غيرما تبين في تنظيرات شاكر حسن نفسه، فكأنّما وجد في تجربة خليل الورد المرتكز الفني لآراءه

إلى جانب عمله الفني الذاتي، إضافة إلى أن الورد رائد من رواد جماعة بغداد للفن الحديث.

لقد بيّن شاكر حسن أنّ خليل الورد استلهم من التراث وهو متّصل بالفنّ الشّعبي، لكنّه في هذا الاستلهام لم يخرج عن طبقة الفنّان الحديث الذي له وعي اجتماعي أيضا. ويعود شاكر حسن إلى مصادر إلهام خليل الورد فيبيّن علاقته بالمخطوطات والمنمنمات والأدوات القديمة. وقد كان عاشقا للعمل الحرفي في الفنّ فشخصيّته الفنّية أقيمت على الخبرة الأكاديميّة، فكان تلميذا لجواد سليم، وله ولع شديد بالتحف وكان مؤمنا بالمهارة اليدوية. ويمكن أن نرصد أبرزخاصيات فنّه:

- امتزاج المعنى اليومي بالمعنى التراثي وفي ذلك التقاء بين الماضي وبين الحاضر وبين الفكري وبين اليدوي.
- الصلة الوثقى بالتراث العراقي (أسلوب النحت البارز واستخدام عنصر المواجهة Frontalité) واعتماد علم الحروف.

ويتميز خليل الورد، حتى على أستاذه جواد سليم، إذ أنّ منحوتاته لا تمتلك وجودها الخاص بها وهو مهتم بالتراث الشعبي إلى درجة كتابته لعدة دراسات عنه "المثل العراقي"، "قصص الأمثال" كما كتب عن الفولكلور العراقي "الأحجار الكريمة والمجوهرات"، "القباب والمنائر"، "المهد البغدادي" وهذا ما سمح له بتكوين ذاكرة نقديّة. وقد حمله عشقه لاقتناء التّحف إلى دمج هذه الهواية بنظرة فكرية.

ويتعرّض شاكر حسن إلى انكماش الورد في الساحة الفنية والنقدية وهو ما أدّى إلى تغافله لدى أكثر النّقاد أمثال عفيف بهنسي وجبرا إبراهيم جبرا، ولم تسعفه الآراء النقدية باهتمام عميق، فما صيغ حول تجربته لم يتجاوز اعتباره فنانا، تمجد أعماله البساطة أو أنّها مرتبطة عضويّا بالوسط الشعبي، وهذه الآراء غير قادرة على بلورة طرح نقدي شامل لأعماله.

وكان لخليل الورد دور كبير في تعزيز أفكار جماعة بغداد للفن الحديث "إنه من أوائل الذين كانوا يفكّرون جدّيا بالتّعبير عن رؤية الجماعة. وكان في الواقع يريد أن يوفق ما بين التراث والأسلوب الحديث في أصعب (مفاصل) وهو (الحرفي)"[1] وأصبح يركّز، بدوره، في المواضيع على الواقع اليومي للنّاس البسطاء واتّخذ من المرأة شكلا للتّعبير فحاول أن يؤكّد على نحت جسم الإنسان باعتباره

1 شاكر حسن: **خليل الورد، نحّاتا** – وزارة الثّقافة العراقيّة – ص 20.

رمزا للخصوبة وتناول مشكلة الفراغ والكتلة. واعتمد الورد على رؤية فنية تجمع ما بين تحوير النّزعة التمثيليّة وإحلال النزعة الإشارية وهو ما ينتج تعبيرية رمزية في أغلب أعماله.

ويتـناول شاكر حسن بالنقد تجربة خليل الورد، من خلال النظر في التبلور الإجرائـي للكتلة والفراغ في أعماله الفنية، وهو ينطلق منها قبل الالتفات إلى أي رافد خارجي، اجتماعي أو ثقافي، وركّز على مفهوم (التّطعيم) في العمل الفني لديه وهـو متـصل بالتراث العربـي الإسلامي فكان الورد يطعّم منحوتاته بالأحجار والثّمـنم واعتـبر شـاكر حـسن أنّ التّطعيم جاء في المنظور العربـي في شكل (التلصيق) وتطوّر في صيغة أشكال أخرى مثل استعمال الأشياء الجاهزة والتّجميع. وعـاد شـاكر حسن بتقنية التّطعيم إلى العصر السّومري حيث كان السومريون يطعّمون منحوتاتهم بالأحجار الكريمة.

- **حوارالفنّ التّشكيلي – مؤسّسة عبد الحميد شومان، دارة الفنون–الأردن–الطّبعة الأولى 1995:**

يمثّل هذا الكتاب سلسلة محاضرات وندوات حول الثّقّافة التّشكيليّة أعدّه شـاكر حسن وشارك فيه عدّة باحثين وفنّانين تشكيليّين. جاء هذا الكتاب في سياق عمل الفنّان شاكر حسن كمستشار فنّي لمؤسّسة شومان، وقد هدف إلى تـشريك المـشاهد في ما يحدث على صعيد الممارسة التّشكيليّة العربيّة بفضل تعـريفه بنتاج الفكر المعاصر وصلته بالفنون التّشكيليّة. واحتوى الكتاب على أربعة أقسام هي:

- رؤى فنّيّة جماعيّة وفرديّة.
- مواضيع في الثقّافة والفكر التّشكيلي.
- مفاهيم ومصطلحات وأفكار.
- دراسات تاريخيّة وتراثيّة في الفنّ.

وسـاهم شاكر حسن بسبعة دراسات وهي على التّوالي: الجماعات الفنّيّة في العـراق، تأمّلات في الخطّ العربـي والزّخرفة الإسلاميّة وجذورها العربيّة، البعد الـواحد: فلسفة ورؤية، من المصطلحات المعرفيّة والثقّافيّة التّشكيليّة، مفهوم الفنّ التّـشكيلي والمـدارس الفنّـيّة الحديثة، الخطاب والتّأويل في التّجذّر المكاني، علم الحروف والأوفاق وعلاقتها بالفنّ في الشّرق الأوسط.

ودلّت هذه الدّراسات على المساهمة الفاعلة التي كان يقوم بها شاكر حسن لأجل تفعيل دور الثقّافة الفنّيّة في تقريب المشاهد. و لم تقتصر هذه المساهمة على الدّراسات بل أبرز الكتاب الجدل البنّاء الذي كان يقام على هامش تقديم الدّراسات ومدى إسهام شاكر حسن في إدارة الحوار وخلق مجال لتعدّديّة الأفكار.

- **البحث في جوهرة التفاني – دائرة الثقافة والإعلام – الشّارقة – الطّبعة الأولى 2003:**

يعتبر هذا الكتاب آخر ما نشر شاكر حسن، ويضمّ ستة فصول تستهل بمقدمة وتنتهي بملاحق ويبين المؤلف منهجه المعتمد في الكتاب وفي الحياة حيث انفتح على أكثر من قطاع معرفي ونوّع في اهتماماته، وهذا المسلك هو خلاصة مسيرة ووقوف على تجربة السنوات التي قضّاها شاكر حسن في الرّسم والتّنظير الفنّي والكتابة في الأسطورة والاهتمام بالإثنولوجيا لأجل بلوغ الحقيقة المعرفيّة. لقد حاول العودة إلى الوجود الجنيني باعتماد المنهج التّراجعي على النقيض مما ذهب إليه في السّتينات والسّبعينات من البحث في "البعد الواحد". إنّه نوع من النّظر إلى الذات باعتبارها "موضوعا". يذكر شاكر حسن: "تجمّعت لي أسباب معاناتي الأخيرة في التأليف من أجل أن أعيد بناء كياني الموضوعي أنا الذاتي، ومن صميم هذه الموضوعية التي أحسست بعنفوانها في روحي المتعطشة للمعرفة حاولت تمزيق ذاتي إلى حقول متعددة، وارتياد مساربها الدّاخلية من خلال القنوات المتشعبة لشروط إبداعي وهي في كتابي الأخير هذا ترد كفصول متنوعة، في مجال الأسطورة واللغة والفن.. فموضوعيتي إذن توجد من خلال معالجتي للفصول، لا من حيث ما في حياتها فحسب بل ومن حيث "العلاقة" التي تربط ما بينها جميعا، أو أن الطريقة التي حاولت أن أوفّق بينها وبين تلك الحقول المتعددة هي التي تنم عن موضوعيتي في أن أبدد هويّة الذّات متمحورة في موضوع واحد أو طريقة واحدة."[1]

هذه المغامرة التي قادها شاكر حسن ضدّ تكلّس الذّات في قطاع معرفي واحد جعلته مؤمنا بأنّ الإبداع ليس سليل نهج أكاديمي بالمعنى المتحجّر بل هو نتاج ذلك

1 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني**– دائرة الثقّافة والإعلام– الشّارقة– 2003 – ص 10–11.

النّسخ الذي يرتوي من مصادر معرفيّة مختلفة، تبدو في الظّاهر متباينة أو متناقضة ولكنّها تلتقي لتشكّل روافد تجربة معرفيّة واحدة ويتصادى هذا المبدأ مع نظرته للفكر الإبداعي.

يجمع الكتاب البعد التّطوري في تجربة الفنّان لذلك فهو يقوم على القراءة المستفيضة للذّات وكأنّها نصّ أو خطاب فأن تتحوّل الذّات إلى موضوع ليس بالأمر اليسير ففي ذلك استنطاق لها ووقوف على ماهو مدوّن فيها لحظة الكمون والقوة ويعني ذلك تحول شاكر حسن إلى قارئ وهو يقرّ بأنّ محاولة القراءة هي في حد ذاتها محاولة كتابة وهذا التزامن بين الفعلين هو ما يجعل الكتاب مشرعا على تدخل القارئ الذي يورّطه الفنّان في فعل القراءة.

هذا الوضع الذي جنح إليه الكاتب يجعل من كتابته قلقة ونشيطة لأنّها كتابة في صميم البحث عن مجاهل الذّات ومكنوناتها. والبارز في هذه الذّات تشظّيها، فتدوينها قائم على فعل التّلصيق الذي يخرج من عالم الفنّ إلى مدار الكتابة أيضا، فالذّات "توليفة" لمصادر معرفيّة متباينة وما فعل الكتابة غير حفر أركيولوجي في طبقاتها.

وتتمثّل فصول الكتاب السّتة في:

- نزول عشتار إلى العالم السّفلي، كبحث أسطوري فني معا.
- أنكيدو في أسطورة جلجامش، كخليّة أولى للتّصوف الإسلامي.
- قراءات لنصوص أسطوريّة للمؤلف: قراءات جديدة في كلّ مرة.
- دراسة للأوفاق: استقصاء جذر الوفق الأشكالي (من "شكل").
- رؤيتي الفنّية كما آلت إليه أخيرا "التّراكم والتّعرية" تنظير تشكيلي.
- دراسة ميتافيزيقيّة أوّلية في الأبجديّة: استقصاء جمالي.

يبني شاكر حسن كتابته في إطار تصوّر للّغة، هو أقرب إلى التّصور الفينومونولوجي، لحرصه على المزاوجة بين الذاتي والموضوعي واعتبار اللغة نقطة التقاء بين القطبين بعيدا عن التصورات اللسانية للغة التي تميّز بين الدّال والمدلول وتنادي باعتباطيّة العلامة اللّغوية وهو ما يتقارب مع رؤية ميرلوبونتي الذي يجلّه الكاتب ويشير إليه في مواضع عديدة.

يرى ميرلوبونتي أنّ: "المنظور الذاتي يشمل المنظور الموضوعي بمثل ما يشمل التّعاقب والتّزامن. فقد شرع ماضي اللّغة في الحضور فسلسلة الأحداث اللّسانية

ارتـــأت أن يستبطن المنظور الموضوعي القائم على البداهة، في لغة كانت ولاتزال نظاما مأخوذا بمنطق داخلي"[1]

فالكتابة لديه استكشاف للّغة وإذا كان الخطاب متماهيا مع الذّات فإن اللّغة أيضا تقوم بدور التّماهي أي تتّصل بالذّات إلى درجة الاندغام فيها وهو حوار يقام في مدار العشق بين الذّات واللّغة التي تبقى دائما في طور الاكتشاف لا المعلوم. إنّ خـــبرة الإنـــسان باللّغة تتجاوز المعرفة التّامة لتبلغ المجهول. وفي تعبير صوفي يحاول شاكر حسن أن يبسّط المسألة بالقدر الذي يركّبها فيعتبر أنّ العلاقة باللغة هي نوع مـــن العـــشق حيث يفنى العاشق في المعشوق، فالأنا الذّاتيّة التي تعبّر عن آل سعيد الإنـــسان تتحاور مع الأنا الموضوعيّة التي تتمظهر في شكل الآخر وبتعبير أدقّ فإنّ مسافة تنشأ بين الاثنين ولا تتقارب إلاّ في نقطة "التّماس" فكأنّ الذّات مركز يقبل الحـــوار والإنصات إلى المحيط بل إلى محيطات عديدة ومتنوّعة هي تمثّل لخبرة الذّات الكاتـــبة بالمصادر المعرفيّة. وربّما يحاول شاكر حسن اقتراح تصور صميمي لمسألة الهويّة للذّات المبدعة وهي أنّها خلاصة حواريّة مستمرّة مع المقروء من تلك المصادر الـــشّبيهة بالينابـــيع. ألم يصرّح بأنّ الكتابة هي قبل كلّ شيء وليدة قراءة ما، وما التّنافذ الموجود بينهما إلاّ نوع من أنواع التّفاني وهو التّنافذ الذي يدعو إلى تجوهر المكـــان في الـــزمان؟ وهـــذا التّجوهر لايقوم على يقين بل هو منذور للاكتشاف واللاّاكتشاف في آن. لذلك يعترف الكاتب بإنصاته إلى مرجعيات مختلفة هي آراء الحـــلاج، محي الدين بن عربـــي، النّفري، الجيلي، الكيلاني وسواهم من الصوفية، ورموز الفكر المعاصر والفنانين المعاصرين.

إنّ العلاقـــة بـــين الـــذّات والآخر هي من الاهتمامات الكبرى التي يتعمّق فيها الكاتـــب فهو ينظر إلى الآخر من زاوية "**الأقرب**" إلى الذّات رغم أنّه لايميّز تمييزا كافيا بـــين الآخـــر والغـــير فهو يستعملهما بنفس الاستعمال وهو بالتالي يتجاوز التّصور الوجـــودي للآخر الجحيمي ويقبل بتصوّر الآخر كما افترضه ميشيل فوكو حين يتبنّى بـــشكل علني تعريف الكتابة الفوكولتي: "من هنا كان التعريف الثلاثي للكتابة: الكتابة صراع ومقاومة. الكتابة صيرورة، الكتابة رسم لخرائط، فأنا خرائطي"[2]

---

1 **Maurice Merleau-ponty**: *Signes*, Folio - Gallimard, 1960, p. 140

2 جـــيل دولـــوز: **المعـــرفة والسّلطة**- ترجمة سالم يفوت – المركز الثقافي العربي – الطبعة الأولى1987– ص 51.

تطـــرح الكتابة وضعا تعيينيا لمسألة "الحرف والكلمة" حين يتحدّدان في معنى التّجوهـــر كما يبيّنه الفنّان حين يعرّفه بالتّمييز بين صيغتين فنّيّتين: "هنا يتّضح لنا معنى التّجوهر مميّزا بين الفنّان الذي لا يزال عند مستوى الشّكل أو المتبحّر في علم الكلمة والفنّان الذي هو ما وراء الشّكل أو المتبحّر في علم الحرف لكنّ كلاهما بلا ريـــب كـــان ما يفتأ يبحث إمّا في "اللوغوس" أو فيما "قبل اللّوغوس" إمّا في بنية الكلمـــة أو الـــتّدوين بعـــد ظهـــوره كتدوين أو في بنية الحرف أو ما قبل ظهور التّدوين"[1].

ويهتمّ شاكر حسن في الفصل الأول بتتبّع التّناول الإلماحي للألوان كما قدّمته الأســـطورة، مستكـــشفا القيم اللّونيّة والوضعيّات التّشخيصيّة في أسطورة عشتار ويجمـــع بيـــنها وأسطورة جلجامش، وفي ذلك مقاربة جديدة للمتن الأسطوري، هـــدفها الأساسي البحث عن بنية مشتركة في الخطاب الأسطوري. هذه البنية التي يقرنها بالخطاب الصّوفي أيضا وكأنّها أصل له.

بيـــنما حاول في الفصل الثّاني استقراء شخصيّة أنكيدو الأسطوريّة، باحثا من خلالهـــا عـــن الملامح الفنّيّة للفن السومري وعن صلات ممكنة بينه وبين التّصوّف الإسلامي بفضل عرضه لمجموعة من الحكايات للمتصوّفة ووضعها على محكّ النّسق الأسطوري.

ويـــشير في الفـــصل الثّالث إلى التّمييز بين النّسق الأسطوري والنّسق الشّبه الأسطوري الذي يمثّل حالة غير معلنة لأسطورة لم تدوّن بعد ويشبّه الأسطورة بحالة الحلم وما الانتقال من اليقظة إليها إلاّ بالرّجفة والتّلجلج وهو وضع مابين الصّمت والكـــلام أو هـــو بـــرزخ مـــابين اليقظة والحلم ويمثّل هذا البرزخ النسق الشّبه الأســـطوري. ويترّل آل سعيد هذا التّصوّر على النسق الشّكلي للألوان فهي خامة لونيّة في محيطها وأمّا في ذاتها فهي صبغة أي أنّ لها خاصّيّة بصريّة ولمسيّة أيضا ويثير بـــذلك قضيّة استقلاليّة اللّون عن توصيف الكائن لأنّ للّون عالما مستقلاّ حتّى عن عالم اللّوحة.

ثمّ يتولّى تحليل نصّين أساسيّين وهما: "النّدل والزبون" و"رؤية تأمّليّة في هويّة الإنسان المعاصر".

---

1 المرجع نفسه – ص 37.

ويـأتي الفـصل الرّابع ليتناول فيه مقاربة سيميائيّة للوفق الثلاثي فقد شغلت دراسة الأوفاق كتابات شاكر حسن في إطار تنقيبه على الثّراء الثقّافي لبلاد الرّافدين فهـو يعـتقد أنّ الوفق هو شكل من أشكال التّدوين اللّغوي الأسطوري ويربطه بالتّعـبيرات الفنّية في النحت والرّسم الرّافدي عموما. وقد تطلّع بذلك إلى توظيف الأوفاق في نظرته الفنّية من خلال اكتشاف القيم الجماليّة التي يحتوي عليها.

وفي الفصل الخامس يركّز على مصطلح **"التّعرية الشّيئيّة"** بربطها بلاشعور الفنّان لينظـر إلى العمـل الفنّـي ككائن أحادي الوجود، يمتلك سمة المكانيّة والزّمانيّة نظرا لامتداده نحو الفنّان والمشاهد في آن. ويأتي فعل التأويل، من قبل هذين الطّرفين، للعمل الفنّـي بمثابة وحدة وجود خليقيّة وبذلك يمتلك العمل الفنّي شيئيّته من خلال موضعته (Objectivation) باعتباره موضوعا مرتبطا بتفسير وتأويل الفنّان والمشاهد.

ويتولّى في الفصل السادس عرض تصوّراته للّغة ولعلاقتها بالصّمت من زاوية صوفيّة ودينيّة محاولا استقصاء لغة الموجودات: الجماد، النّبات والحيوان، باعتبارها اللّغـة الماورائيّة التي يساعد فهمها على استكشاف العمليّة الفنّية/الإبداعيّة وتقترب هذه اللّغة من اللّغة الأوفاقيّة لأنّها استعاضت عن الرّسم بالتّرقيم.

ب- المقالات والدّراسات:

نعـتمد في عرضـنا وترتيبنا لهذه المقالات والدّراسات على تاريخ نشرها في الـدّوريّات العربيّة. هذا وإنّ الرّصيد الكتابـي الذي يعود إلى شاكر حسن، من المقالات المنشورة في الصّحف خاصّة منذ سنة 1950 إلى حدود سنة 1994 قرابة الـ 180 مقالا حسب إحصاء كتيّب المعرض الاستعادي الذي نظّمه شاكر حسن سـنة1994 بمركزصدّام للفنون. و لم يتسنّى لنا طيلة مراحل البحث الحصول عليها بـسبب الأوضاع السّياسيّة بالعراق. لذلك سنعتمد على ما توفّر لدينا من المقالات والدّراسات التي نشرت في المجلاّت العربيّة.

- **البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربـي والعالمي:** مجلة الحياة الثقافية -تونس- العدد 8- مارس/أفريل 1980 ص 28.
- **مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنية:** مجلة فنون عربية- العدد 7 - السنة 1982.
- **البنية اللاّشعوريّة للحرف العربـي:** **مجلّة فنون عربيّة**- العدد1 - السّنة 1984.
- **الخـط العربـي جماليا وحضاريا:** مجلّة الفنون (الأردن) العدد 4 - السنة 1986 - ص 51.

- **في معنى الزمان بوسائل مكانية**: مجلة الفنون (الأردن) العدد 24-1996- ص 17.
- **المحيط والبيئة والأيكولوجيّة في الفنّ العراقي**: ورد في كتاب "الخط العربي- فعاليات أيّام الخط العربي 29 سبتمبر - 12 أكتوبر 1997 - بيت الحكمة - قرطاج- تونس.
- **رؤيتي الفنيّة الرّاهنة**: من كتيّب صادر عن الجمعيّة الملكيّة للفنون الجميلة (الأردن) السنة 1997 - ص 5.

1-2- في تصنيف المصادر:

يمكن أن نصنّف المصادر التي سنعتمدها وفق أنواع الكتابة ذاتها ويساعدنا هذا التّصنيف على فهم الثّراء الذي ينفتح عليه العالم الكتابي لشاكر حسن. كما يفيد إمكانيّة درس تداخل الخطابات وبالتّالي توزّع المصطلحات وآليّاتها الفكريّة على أكثر من مجال وهو ما يؤكّد فرضيّتنا بمشقّة سلخ المصطلح من الآليّة الفكريّة بشكل جذري. بل إنّهما يتلبّسان ببعضهما البعض في نوع من الحواريّة والجماع التّوليدي. وكثيرا ما تتفاعل الأنواع الكتابيّة فيما بينها ضمن مدوّنة شاكر حسن لاعتقاده بأنّ تجربة الكتابة منفتحة على تجربة الوجود ومتداخلة فيما بينها. وتلك خصيصة نظرته للكتابة. ونورد الجدول التّالي لبيان نوع هذه المؤلّفات:

نوع الكتابة	المؤلّفات
الكتابة التّاريخيّة	- فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق (ج1/ج2). - البحث في جوهرة التّفاني. - الأصول الحضاريّة والجماليّة للخطّ العربي.
الكتابة النّقديّة	- خليل الورد نحّاتا. - مقالات في النّقد والتّنظير الفنّي.
الكتابة النّظريّة	- مقالات في النّقد والتّنظير الفنّي. - دراسات تأمّليّة. - البحث في جوهرة التّفاني. - الحريّة في الفنّ. - الأصول الحضاريّة والجماليّة للخطّ العربي.

نتبـــيّن من خلال الجدول توزّع المدوّنة التي نشتغل عليها على ثلاثة أصناف كتابيّة وهي التّاريخي والنّقدي والتّنظيري ووقفنا على تداخل هذه الأصناف وبالتّالي تقاطـــع مـــستويات الخطـــاب لدى شاكر حسن وانتسابه إلى خطابات مختلفة لها شروطها الذّاتيّة في التّشكّل والصّيرورة. هذا وقد استدعى شاكر حسن إلى مدوّنته، الكتابة النّقديّة الأدبيّة من خلال تعرّضه إلى كتاب ألف ليلة وليلة فتقصّى فيه رحلة الـــسّندباد البحري وصورة المرأة في حكايات اللّيالي، فقد وجد في المتون السّرديّة التي عالجها سواء الأسطوريّة أو الأدبيّة مرتكزا لاختبار منظومته الفكريّة.

2 - منهج البحث

تجعلـــنا مساءلة المصطلحات وآلياتها الفكريّة في المدوّنة النّظريّة لشاكر حسن أمـــام حدود"**رؤيته الفكريّة**" ويعني ذلك أنّنا ننظر إلى كتاباته باعتبارها تمثّل وحدة أو خطّا متواصلا أحيانا ومتقطّعا أحيانا أخرى، وهو ما يدعم القول بوجود ثوابت ومـــتغيرات. وتكون هذه المنظومة معبّرة عن ثقافته الفنية والحضارية بشكل واسع. فهو يفكر داخل هذه الثقافة التي تتلبس بكيانه قدر ماهي متلبسة بواقعه ومبثوثة في حاضـــره وماضيه أيضا، فدرس هذه المنظومة مبني على الوعي بتشكيلاتها، أي أنّ الدّراسة ستهتم بهذه التشكلات إلى غاية إدراك كيفية "تعقل" شاكر حسن للتّجربة الإبداعيّة بمعانيها الشّاملة، أي باعتبارها رديفا للتّجربة الإنسانيّة.

فالـــتّفكير السّعيدي قائم على وسائط مختلفة، وشرف البحث مقاربتها وردّها إلى ينابـــيعها. ألم يعتبر شاكر حسن أنّ"التفكير بواسطة ثقافة ما، معناه التفكير من خـــلال مـــنظومة مـــرجعيّة تتشكّل إحداثيتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوّناتها، وفي مقدّمتها الموروث الثقافي والمحيط الإجتماعي والنظرة إلى المستقبل، بل والنظرة إلى العالم، إلى الكون، والإنسان، كما تحدّدها مكوّنات تلك الثّقافة"[1].

لـــذلك ســـيكون الاهتمام قائما على درس المصطلحات وآليّاتها لبلوغ بنية هذه المـــنظومة الفكرية، وحينما نستعمل لفظة "**بنية**" فقد نومئ إلى آلية التحليل البنيوي غير أنّـــنا لا ننغلق في حدود هذا التحليل بل نجعله مفتوحا على إحالاته الخارجية. فكل آليّة فكريّة لها شروطها الدّاخلية للتّكون ولها أصولها الممتدّة خارج الإطار النّظري المحض.

---

1 ذكـــره محمد عابد الجابري: **تكوين العقل العربي**- مركز دراسات الوحدة العربيّة – الطبعة الرابعة – مارس 1989 – ص 13.

لـــذلك ننظر إلى كتابات شاكر حسن على أساس أنّها"**بنية**" فكرية يشكلّها الخطـــاب. وندرك في نظرنا إلى خطاب آل سعيد، **أهمّية** "نسيج الخطاب" أي جملة العلاقات القائمة بين المقولات والتّعبيرات والاصطلاحات والمواقف.

إنّ الخطاب لغويّا هو البنية الثقافية، فهو في أكثر التعريفات، وحدة لغويّة أشمل مـــن الجملة، فالخطاب تركيب من الجمل المنظومة لنسق مخصوص من التّأليف[1] أو هـــو مجمـــوع البنـــيات اللفظـــية[2] وقد نستعمل في البحث مصطلح **الخطاب** تارة ومـــصطلح **النص** تارة أخرى، ونقصد بالإثنين المعنى نفسه، فالدلالة الإصطلاحية "للـــنصّ" مـــتقاربة مع **الخطاب** بل وغالبا ما يجعلها اللّسانيون مترادفة[3] وإن كانوا يعتبرون "الخطاب" موضوعا لبحث القارئ الواصف بينما "النص" يكون موضوعا للقارئ النموذجي الذي يجعل منه حقلا للتحليل والتأويل غير المحدود.

وقـــد ينظـــر إلى أيّ عمل يتصدّى بالنّظر في الخطاب إلى انخراطه المباشر في اختصاص تحليل الخطاب الذي جاءت به المدرسة الفرنسيّة في تحليل الخطاب[4] خلال ســـتّينات القـــرن العشرين مستفيدة من التّيارات الحديثة التي تعدّدت مشاربها من

---

1 يتشعّب تعريف الخطاب إلاّ أنّنا نستخدمه في المستوى الإجرائي بهذا المعنى وهو مبني على تعاريف اللّسانيين.

2 تودوروف: **الشّعريّة** – ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة –دار توبقال – المغرب– السّنة 1988– ص 16.

3 يقـــر الباحـــثون في السيميوطيقا أنّ مصطلحي "الخطاب" و"النص" مترادفين ويؤكّدون وحدة المفهوم المشترك بينهما.

يـــورد عبد الله إبراهيم في دراسته: "المركزية الغربية والمصطلح النقدي – إشكالية الخطاب والـــنص" – مجلـــة أفكار – الأردن – العدد 123 – السنة 1996 – ص 93. ما يلي: "يورد المعجـــم الموسوعي للسيميوطيقا مصطلحي "الخطاب" و"النص" مترادفين، ويستعملهما بمعنى واحد وهو بذلك إنّما يؤكّد وحدة المفهوم المشترك بينهما. وسرعان ما يستغنى عن "الخطاب" ويتبنّى "النص" موردا تعريفاته على الصور الآتية:

1- إنّ الـــنص يـــستخدم في اللسانيات للإشارة إلى أية فقرة ملفوظة أو مكتوبة... وهذا هو تعريف "هاليداي".

2- إنّ الـــنصّ يحيل على كلّ بناء نظري مجرّد فدلالته ودلالة الخطاب واحدة، كما يذهب إلى ذلك "فان ديك".

4 عـــرفت سنة 1969 منعرجا حاسما في الدّراسات الخطابيّة بفضل صدور ثلاثة أعمال هامّة وهـــي: العدد الثّالث عشر من مجلّة "لغات"**Langages** تحت عنوان تحليل الخطاب، وكتاب "باشو"M.Pecheux"التّحليل الآلي للخطاب"**L'analyse automatique du discours**، وكتاب ميشيل فوكو"حفريّات المعرفة"**L'archéologie du savoir**.

التّاريخ واللّسانيّات وعلم الاجتماع وعلم النّفس التّحليلي وتركّزت على صلة الإيديولوجي باللّغوي متجاوزة أحاديّة المقاربة التي كانت تعتمد إمّا على الجانب اللّساني الذي يختزل الخطاب في مكوّناته اللّغويّة أو على الجانب الإيديولوجي الذي ينفي التّعرّض للجانب الخطابي. ومن ذلك فإنّ تحليل الخطاب أقيم على أنّ الذّات ليست بمعزل في لحظة إنتاج المعنى عن سياقات ما يصطلح عليه بـ **"التّشكّل الخطابي"** وهو مصطلح دعا إليه فوكو وطوّره اللاّحقون عليه. ويفضي هذا المصطلح إلى تحديد المكانة الاجتماعيّة التي يقيم بها القائل وإلى تفحّص الإيديولوجيا التي تشتغل في خطابه. ومن أبرز أعلام هذا التّوجّه ميشال باشي الذي يعدّ من أبرز تلاميذ ألتوسير ومن المولعين بأطروحات عالم النّفس التّحليلي لاكان، حيث يعتبر أنّ الخطاب هو مظهر مادّي من التّشكّل المادّي للإيديولوجيا، على أنّ الذّات المتكلّمة في هذا السّياق ليست صانعة للمعنى ومالكة له بقدر ماهي مرتهنة بحسب طبيعة المواقع السّياسيّة والإيديولوجيّة. وبهذا الشّكل يكون **"التّشكّل الخطابي"** مجالا لسياديّة الإيديولوجيا على الفرد فظاهر الخطاب يعكس امتلاك الذّات القائلة لخطابها وباطنه ارتهان بسياقات القول وبالإيديولوجيا.

ولقد تعدّدت وسائل تحليل الخطاب، فاعتمدت على مرّ الحقب الطّابع الإحصائي مثل اللّسانيّات الإحصائيّة والأسلوبيّة الإحصائيّة والمعجميّة الإحصائيّة فكان هذا الطّابع الإحصائي أداة من أدوات التّحليل وقد وجد فيها أغلب الباحثين الغربيّين ضالّتهم بتوفّر برمجيّات مخصوصة لهذا الغرض وهي برمجيّات يفتقر إليها الباحث العربي. إذ تعدّ عمليّة الجرد اليدوي من أشقّ العمليّات، خاصّة إذا تعلّق الأمر بأكثر من مؤلّف- وهو سياقنا البحثي المخصوص- سواء فيما تعلّق بالبحث عن ظواهر المصطلحات أوعن تواترها من كتاب إلى آخر. ويمثّل هذا العائق معطى معطّل، وهو وضع نشترك فيها مع عدد من الباحثين[1] لذلك فقد اعتمدت في بحثي

---

1 يشير الباحث توفيق الزّيدي في أطروحته **جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة** (منشورات قرطاج 2000) إلى هذا الوضع العربي المخصوص الذي يعيق البحث العلمي. إذ يقول: **"لا نعرف إلى اليوم من قام بـ "جرد لغوي" كامل دقيق للمدوّنة النّقديّة، ممّا يدفعنا إلى القول بأنّه آن الأوان أن نجعل "الجرد الآلي" ركيزة أبحاثنا. وهو مشروع لابدّ أن نراهن عليه في السّنوات القادمة. ولن يتمّ ذلك إلاّ بتعاون الباحثين في المصطلح النّقدي مع المختصّين في الإعلاميّة، وذلك بتطويع الحاسوب المصوّر Scanner ليس لاستنساخ الصّورة وخزنها وإنّما أيضا لتحليلها. ويكون هذا التّعاون أيضا باستنباط برامجيّة Logiciel قادرة على جرد المصطلحات آليّا."** ص 36.

علــى الجــرد اليدوي لأغلب المؤلّفات، إلاّ أنّني ابتعدت عن العمليّات الإحصائيّة الدّقــيقة وآثــرت أن أتعقّب آثار المصطلحات وآليّاتها الفكريّة من خلال عمليّات الرّصد اليدوي، وهي طريقة تخيّرها دارسو الخطاب أيضا.

إنّ التّعامل مع المدوّنة الكتابيّة لشاكر حسن جعلنا نواجه بشكل مستمرّ كيفيّة درس النّصّ الخاصّ بالفنّ وهو يقتضي كما أشار إلى ذلك شربل داغر إلى: "التّعامل في صورة مزدوجة، منفصلة ومتّصلة، بين كون النّصّ عن الفنّ نصّا لسانيّا-تداوليّا، من جهة، ونصّا واصفا، من جهة ثانية[...] ذلك أنّ النصّ الواصف نصّ في النصّ، إذا جاز القول، أي يعيّن قدرته على إنتاج نصّ واصف، له "لغة وصفيّة" خاصّة به، وله طرق تعليليّة في إنتاج معنى المادّة الفنّيّة التي يعنى بها."[1]

يــتعلّق فعلـــنا في الخطاب، إذن من زاوية النّصّ الواصف وبهذا الشّكل فإنّ الــبحث لا ينخـــرط بالمعنى التّامّ في تيّار تحليل الخطاب بقدر ما يستفيد من أدواته وربطه الصّلة بين الذّات ومكانتها وموقعها التّلفّظي. فليس من شواغل البحث أن يحدّد طريقة كتابة شاكر حسن لخطابه التّاريخي أو النّقدي أو الفنّي بالمعنى اللّساني أو الأســـلوبـــي، بل إنّنا ننظر في تشكّل الخطاب من خلال رصد "**المصطلحات**" باعتبارها المظهر المادّي والإجرائي لتشكّل هذه الآليّات الفكريّة، فتأتي معبّرة عنها وناظمـــة للفكر الذي تنطلق منه بما هي حاملة لنظام مفاهيمي مخصوص، يتجلّى في الخطاب وبما هي منتجة للنّصّ الواصف.

كمـــا ربطنا بين المصطلحات وآليّاتها لقناعتنا بتلبّس الآليّة الفكريّة بالمصطلح، وتلبّس المصطلح بالآليّة الفكريّة وأمعنا في هذه الدّينامية بين المحورين فوجدنا جدلا بينهما واقعا في الخطاب- لا يستقيم إلاّ بوجودهما.

وتتّـــصل **الآليّة الفكريّة** التي تعني الأداة النّظريّة التي بواسطتها ينشيء شاكر حسن خطابه، اتّصالا وثيقا بالرّوافد وبالسّياقات الفكريّة وتؤسّس تبعا لذلك النّسق الفكـــري أو المـــنظومة أو الرّؤية الفكريّة لأنّ من مهامّ الآليّة الفكريّة أنّها تعكس تـــصرّف الفـــنّان الخاصّ في الخطابات والمرجعيّات الفكريّة السّائدة ويشبه تصرّف الفـــنّان الفـــردي بتصرّف الإنسان في اللّغة التي تعتبر رصيدا جماعيّا بالمعنى اللّساني ويكـــون فعله فيها ذا طابع مخصوص. كما أنّ اهتمامنا **بالآليّة الفكريّة**، باعتبارها

1 شـــربل داغـــر: **الفنّ والشّرق، الملكيّة والمعنى في التّداول**، ج2- **الفنّ الإسلامي**- المركز الثّقافي العربي -المغرب-الطّبعة الأولى 2004- ص 150.

تـــوأم المصطلحات، تُجمل الاقتدار الأداتي لشاكر حسن في تعامله مع المرجعيّات الفكـــريّة التي عرفها وانتمى إلى البعض منها ويعني ذلك أنّنا لا ندرس المصطلحات في ذاهـــا فحـــسب بل لاكتشاف أصول نشأها وتكوّنها إلى أن أصبحت أداة في المقاربة والتّفكير.

وفي المـــستوى الإجرائي قمنا بأعمال الرّصد والخزن وفق **مسردة اصطلاحيّة** وهي أداة يستعملها المصطلحيّون لتيسير استخراج المصطلحات ورصد تحوّلاتها من مؤلّف إلى آخر. للوصول إلى تحديد مانسمّيه بـــ **الجهاز الاصطلاحي** الذي نعني به مـــا استخدمه شاكر حسن آل سعيد من مصطلحات في بلورة تصوّراته النّظريّة أو في إجـــرائها تطبيقيّا على المنجز الفنّي، على أنّ هذا الجهاز الاصطلاحي يعبّر لدى شاكر حسن مثل غيره من الكتّاب الفنّانين على تشكّل الآليّات الفكريّة التي ترتبط بالمـــصطلحات وتـــتداخل بها فيكون المصطلح أداة فكريّة وأداة إجرائيّة في الوقت نفسه.

ولقد ساعدتنا المسردة الاصطلاحيّة على تدقيق موضع تمظهر المصطلح ودرجة تواتـــره وتاريخيّة ظهوره في خطاب شاكر حسن وتنقّله في تجربته مكتسبا شحنات دلالـــيّة جديدة، وقد وقفنا أيضا على السّياقات التي حفّت باستعمال المصطلحات وبتبايناتها أو توافقاتها مع الجهاز الاصطلاحي الغربـــي لاشتغال الآليّات الفكريّة في أسئلة الرّاهن الفنّي والحضاري العربـــي الذي يتموقع في العلاقة الضدّيّة والتّجاوريّة مع الغـــرب ومع التّراث العربـــي الإسلامي ومع الواقع العربـــي في آن واحد. و لم يكن معـــيارنا في عملـــيّة الرّصد محدّدا بالبعد الكمّي فحسب، رغم ما للتّكرار من مقصديّة يخفـــيها أو يظهـــرها الفنّان بل عمدنا إلى النظر في "المصطلحات" المركزيّة التي كانت بمثابة الثوابت في الخطاب طيلة تجربة شاكر حسن بل شكّلت **"مفاتيح خطابه"**.

لقـــد توخّينا اعتماد المصطلحات التي تتمتّع في كتاباته بـــ **درجة تبلور** عالية وجعلناها مفاصل عملنا وجمعنا في هذه المفاصل مااتّصل بها من مصطلحات فرعيّة ومـــتجاورة، بيـــنما استثنينا التّعرّض بالتّفسير والتّحليل إلى بعض المصطلحات التي يـــشترك في استخدامها شاكر حسن مع كتّاب آخرين ويحافظ فيها على طبيعتها الإجـــرائيّة وشـــحنتها الدّلالـــيّة. ولإجراء عمليّات الرّصد استعنّا أيضا بحفريّات الخطـــاب، فالخطاب محتاج بالضرورة إلى وسائل تنطقه، لأنّ قيامه على التّوزّع في كـــتابات مخـــتلفة وعلى أزمنة متعاقبة، قد يجعله متذرّيا فانشدّ عملنا إلى ممارستين

إجـــرائيتين أيــــضا أولاهما تطبيق "**حفريّات**" داخل المتن المحدّد وثانيهما "**تفكيك**" المصطلحات وآليّاهّا الفكريّة.

ولم نلجـــم هذه "**الحفريّات**" في حدود البنية الدّاخليّة للنّصوص بل نظرنا في كلّ الإحالات على المصادر والكتب التي مثّلت ينابيع الفكر لدى شاكر حسن، بل إنّـــنا عـــدنا إلى أغلب الكتب الفلسفيّة والصّوفيّة والنّقديّة التي قرأها شاكر حسن وقـــرأناها في طـــبعاهّا الـــتي أثبتتها مدوّنة شاكر حسن وعالجناها بالقراءة الدّقيقة واتّخـــذنا موقع شاكر حسن أحيانا فتلقّيناها بمثل ما تلقّاها واتّخذنا في الآن نفسه موقعـــنا الـــنّقدي والبحثي حتى نتمعّن في طرق الاقتباس أو التّضمين أو التأثّر أو ضــــروب التأويل العالقة بفكر شاكر حسن، لأنّ الوحدة الماديّة للكتاب غير كافية لتعميق البحث فهي بتعبير ميشال فوكو: "وحدة هزيلة [...] فحدود كتاب ما من الكـــتب، ليـــست واضــــحة بما فيه الكفاية، وغير متميّزة بدقّة: فخلف العنوان، والأســـطر الأولى والكلمـــات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي علـــيه نـــوعا من الاستقلالية والتميز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمـــل أخرى، ممّا يجعله ككتاب مجرّد عقدة داخل شبكة، أو مجرّد جزء من كلّ، وهذه المنظومة من الإحالات، تختلف بحسب الأوضاع والمقامات"[1].

ويـــتوازى فعل الحفريّات مع عمليّة "**التفكيك**" التي تكون أشبه بإعادة ضمّ العناصر بعضها إلى بعض وتعتمد على إجراء مقاربة تحليليّة ومقارنيّة، لكنّ المقاربة، مقاربات، إذ تتّسم بالاختلاف والتّباين في مستويات عديدة، فليست غاية مقاربتنا التّماهي مع نصوص شاكر حسن، فلو كانت تلك غايتها، لكان الأجدى الاكتفاء بالحفاظ على حرفيّة الأصل، وبذلك فقد حاولنا أن تكون مقاربتنابعيدة عن تكرار الـــنّص، فهــــي في الوقت الذي تستطلع فيه عناصر النّص/الخطاب: المصطلحات وآليّاهّا الفكريّة تسعى إلى مساءلتها دون الغلوّ في التّأويل.

ولقد وقفنا على انقسام الجهاز الاصطلاحي لدى شاكر حسن إلى نوعين من المـــصطلحات وهمـــا المصطلحات **المولدة** والمصطلحات **المولّدة** فوزّعنا البحث إلى قـــسمين أساســـيّين ردّا الجهاز الاصطلاحي إلى قائمتين محوريّتين. لكنّهما تجلّيا في خطاب شاكر حسن بشكل غير منتظم بل متناثر وموزّع على كامل مدوّنته.

---

1 ميـــشل فوكــــو: **حفـــريّات المعرفة** – ترجمة سالم يفوت – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – الطبعة الأولى – 1986 – ص 23.

3- في بواعث مقاربة المصطلحات

تعتـــبر المصطلحات الفنّية من أهمّ المشكليّات الفكريّة التي واجهت الخطاب النّظـــري الفــني العربــــي. وهـــي لاتخرج عن سياق أعم وأشمل إذ "تمثل قضيّة المصطلحات إحدى المعضلات القائمة في واقع الفكر العربـــي المعاصر منذ انبعاث نهـــضته الحديـــثة"[1] كما ذكر عبد السلام المسدّي. وعلاوة على ذلك فإنّ قضيّة الاصطلاح الفنّي تعدّ واحدة من القضايا التي هدف إلى النّظر فيها وإحلالها مكانة الـــصّدارة مجمع اللّغة العربيّة وهو المؤسّسة التي عنيت منذ عشرات السّنين بمشكليّة المـــصطلح العلمـــي والفنّي على السّواء إذ بادر مجمع اللّغة العربيّة منذ سنة 1962 بوضـــع المصطلحات اللّغوية العصريّة بإيعاز من عضوه اللّغوي إبراهيم أنيس وذلك بغـــية وضـــع معجـــم عربـــي في المصطلح اللّغوي على غرار مايوجد في اللغات العصرية الأخرى.

إنّ بـــناء أيّ خطـــاب نظري من ضرورات استدعاء جهاز اصطلاحي كفيل ببلورة تصوّرات هذا الخطاب وإكسابه النّجاعة في مقاربة العمل الفنّي، ولّما كانت التّجربة الفنّية التّشكيلية العربيّة المعاصرة تحيا في مناطق تقاطعيّة منها التّواصلي ومنها الانفـــصالي مـــع التّجـــربة الغربية عموما، فرض على الخطاب النّظري نوع من التواصلية التي تدخل في مدار إشكالي.

لـــذلك فـــإنّ التـــصدّي لمـــسألة المصطلحات في خطاب نظري لواحد من الفـــنّانين/الكتّاب الذين كابدوا لأجل إحلال مكانة مميّزة للجهد النظري في سياق التجـــربة الجمالـــية العـــربية يعـــدّ عملا ضروريّا. ولا ينبني دافع النّظر في الجهاز الاصـــطلاحي لخطاب شاكر حسن آل سعيد، من هذه الضرورة فحسب، بل إنّ واقـــع الاصطلاح العربـــي في مجال الفنون التشكيلية يدعو فعلا إلى فحص مشكلة المصطلح والوقوف عند منعطفاتها وخصائصها ومآزقها.

لقـــد واجه الخطاب النّظري للفنون التّشكيلية العربية، مشكلة المصطلح سواء في الجانب النّقدي أو في الجانب التّنظيري للتّجربة الفنّية عموما، فالمصطلح جزء من الخطاب ومن لغة الخطاب أساسا. لذلك عبّر عدد من الباحثين والمشتغلين بهاجس الكـــتابة النظـــرية عـــن معضلات المصطلح العربـــي، إذ يرى أحمد نوّار أنّ أكبر

---

1 عبد السلام المسدّي: **تأسيس القضية الإصطلاحية**- بيت الحكمة قرطاج 1989- ص 7.

مـــشكلة تواجه المصطلح هي غياب الاتفاق حوله "أعتقد أنّ المصطلح نظرا لما فيه مـــن تركيز للخبرة والدّلالة يلعب دورا هاما في مسألة لغة النقد. في الثقافة العربية لايوجد اتفاق حول المصطلح وهناك خلط في دلالات المصطلحات، عفيف بهنسي، يـــستخدم مـــصطلح بدلالة تختلف عن استخدامه عند د. ثروت عكاشة ويختلف الإثـــنان عـــن دلالـــة المصطلح في موسوعة جامعة الدّول"[1] ويعني ذلك أنّ واقع الاصـــطلاح غير رديف لتعريف الاصطلاح ذاته بما هو إحلال لتواضع مجموعة من المختـــصين على معنى محدّد لكلمة ما ويعد إشكال الاختلاف من أبرز العوامل التي شوّشـــت الجهاز الإصطلاحي ومردّ ذلك أيضا سوء استعمال المصطلحات وغرابة الـــتّعامل معهـــا، وهو ما ندركه بشكل دقيق في أغلب الكتابات الصّحفية المهتمة بالـــشأن الفنّي حيث جرّت المصطلحات إلى وضع تهميشي. يبيّن أسعد عرابـــي: "لقـــد قـــاد اختلاط الصحافة بالنّقد إلى اختلاط المصطلحات وعدم دقة حدودها، وقد رأينا كيف تميّع الفروق بين مفاهيم التنزيه والتجريد، بين التشخيص والتشبيه، وبين التّشخيص والواقعية... ناهيك عن أنّه لايوجد إلى اليوم قاموس عربـــي يحدّد المـــصطلحات الفنية ذات الأصل الغربـــي"[2] ولم يكن هذا التّشوش نتاجا لتقلّص المعـــرفة بالمصطلحات فحسب، بل كان من أسبابه وقوع المصطلح العربـــي عامّة تحت طائلة الفعل التّرجمي، والباحث العربـــي عامّة مضطّر إلى ذلك بحكم انتساب العديـــد مـــن المـــصطلحات إلى فضاء معرفي غير عربـــي أي إلى المدارات الغربية عمـــوما وهذا يجبر آليّة الاصطلاح على التّعثر في أحيان كثيرة. وقد عانى الخطاب النّظـــري العربـــي من هذه المشكلة. نظرا للاستعمال المباشر للمصطلح الغربـــي، أو لتـــرجمته بشكل لا يخضع إلى نواميس ترجمة المصطلح ووضعه الذي يقوم على أربعة **عناصر أساسية: الاشتقاق– المجاز– التعريب – والنحت**[3] رغم المجهودات

---

1 ورد الشاهد في مجلة "عين"– مصر – السّنة 1996 – ص 28.

2 أســـعد عرابـــي: **النقد الفنّي بين الشرعية والإدانة** – مجلّة الوحدة عدد 71/70 سنة 1990، ص 67.

3 محمـــد رشاد الحمزاوي: **المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها** – دار الغرب الإسلامي ط.1 – 1986 ص ص 40–41.

يعني بالاشتقاق①: صوغ كلمة من أخرى حسب قوانين الصرف العربي ② المجاز: ينحصر فـــي تطوير كلمة من معناها الأصلي إلى معنى جديد ③ التعريب: يتعلق بقسميه المعرب أو الدخيل الواردين في معاجمنا ④ النحت: مبدأه استخراج أو انتزاع كلمة من كلمتين.

الـــتي بـــذلت في سياق تنسيق تعريب المصطلحات ومن ذلك سعي المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في سلسلة المعاجم الموحّدة حيث **خصّت الفنون التشكيلية بمعجم إنجليزي – فرنسي – عربي**[1] ولم يذلّل هذا السعي تفاقم المشكل الترجمي في الخطـــاب النظري الفنّي العربـــي حيث يذكر الباحث أسعد عرابـــي" إنّ ترجمة المـــصطلح التشكيلي الغربـــي يفرض البحث عن معادل دلالي متواز يحمل نوعية الخـــصائص الحضارية ويصم بتمايزها وهكذا فالمصطلحان في هذه الحالة يشبهان مـــسيرة الخطين المتوازين، مهما ترافقا لن يتطابقا. وهذا يعني أن المصطلح المقترح يتجاوز محاكمات المجمع اللغوي بما هو واجب في كفتي الترجمة بل ويتعدّى مبادئ الـــسيميولوجيا لأنّه بحث حثيث عن جزئيّات المعادل الذهني الذي يدفع بالمصطلح إلى التشكل عبر الاستخدامات النقدية والجمالية ليتقمص بالتدريج نفس اللّبوسات الإيحائية التي تحملها تربة ومناخ المصطلح الغربـــي"[2].

ويدلّ رأي عرابـــي على حدّة الوعي بمشكلة المصطلح وأثر ذلك في الخطاب النظري العربـــي، ومايؤكّد عليه هو تجاهل منبت المصطلح الغربـــي وإسقاطه على الممارسة التشكيلية العربية دون إدراك الخصوصيات أو الفوارق السيميولوجية، وهو رأي يـــذهب في اتّجاه تأهيل الاصطلاح العربـــي وهو ماسنقف عند نقطة البحث على تجلياته في خطاب شاكر حسن آل سعيد.

ورغـــم وجود بعض القواميس الفنّية العربيّة في مجال الاصطلاح فإنّها لم تخل من مشكليّات ترجميّة ناتجة عن مشكلة تبيئة المصطلح الغربـــي في اللّغة العربيّة ولا يمكـــن أن نغفل في سياق ذلك المجهود الذي قام به عفيف بهنسي في تقديم ترجمات للمـــصطلحات الغـــربيّة، في كتـــبه "معجـــم مصطلحات الفنون" و"معجم الخطّ العربـــــي والخطّاطين" و"موسوعة العمارة والفنّ الإسلامي". هذه الكتب لم تخل بـــدورها مـــن مشكليّة التّرجمة، ناهيك أنّ شربل داغر يعلّق على "معجم العمارة والفـــنّ" بقـــوله: "إنّ مراجعة" معجم العمارة والفنّ "لعفيف بهنسي أبانت – وإن محدودة – مشاكل مخصوصة بالمعاجم المتخصّصة، ولاسيما في مجال الفنون الحديثة،

---

1 المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – مكتب تنسيق التعريب – سلسلة المعاجم الموحّدة رقم 24: المعجم الموقد لمصطلحات الفنون التشكيلية مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء 1999.

2 أســعد عرابـــي: **وجـــوه الحداثة في اللوحة العربية** – منشورات دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة 1999 ص 23.

وهـــي مـــشاكل ناتجة أساسا عن اضطرار واضع المعجم إلى اتّخاذ وضعيّة التّلقّي اللاّزمـــة في هذه الحالة، وإلى التّبيئة اللّغويّة والجماليّة لمثل هذه المصطلحات الوافدة إلى لغة وثقّافة أخرى".[1]

إنّ المـــصطلح قـــرين الممارسة التّشكيليّة وهو ماعبّر عنه عرابـــي بقوله: "إنّ المصطلح التشكيلي عامة لا يستخرج فقط من الوعاء اللّغوي بقدر ماينبت من مختبر المادة الفنيّة المعاشة نفسها"[2].

فالنّظـــر في المـــصطلحات إذن، يحمل في باطنه نظرا في إمكانات المثاقفة على اعتبار أنّ المسألة الاصطلاحيّة ظاهرة حضاريّة. تخضع إلى عوامل الضّغط التاريخي. وتتلـــبّس بالجـــدل الحضاري وبالعلاقة بين الشعوب وبالتالي بين التعبيرات الثقافية المخـــتلفة. وينتج الوضع الحضاري، دون أدنى شك نوعا من التوتر في الاصطلاح العربـــي ويولّد بدوره وضعا مفتوحا على السّجال" فالاصطراع المصطلحي الذي تشهده اللّغة في أيّ فترة من فترات حياها إنّما هو علامة صحيّة كما نؤثر اليوم أن نقـــول، لأنّـــه دلـــيل على أن تلك اللغة ومعها أهلها- واقعة في خضم احتكاك الحضارات تواجه بقدم راسخة حوار الثقافات في أعمق مدلولاته"[3].

ويكـــون المـــصطلح، إضـــافة إلى اعتباره نواة مركزية للخطاب، جزءا من الحواريّة مع الممارسة الفنيّة، ويقدّر نموّها وتطورها فهو شاهد على حيويتها.

ولكـــلّ خطـــاب جهاز اصطلاحي، يعكس كلّ هذه المعطيات، وعليه فإنّ مواجهة خطاب حسن آل سعيد، يفترض بالضرورة، النظر في جهازه الإصطلاحي ويعـــني بـــذلك" ما ستعمله من مصطلحات خاصّة لإبراز النظريّة أو عند التطبيق. ويمكـــن الكـــشف عـــن الجهاز النظري للدّارس انطلاقا من مراجعه الاصطلاحية المعـــتمدة... أو حتّى من الرؤية الفكرية التي أقيم عليها العمل"[4] ويأخذ الجهاز في تعـــبير المسدّي معنى السياج المنطقي حيث يقول: "إنّ السّجل الاصطلاحي في كل فـــرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النّوعيّة سياجها المنطقي

---

1 شـــربل داغر: **اللّوحة العربيّة بين سياق وأفق** – دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة – الطّبعة الأولى 2003 – ص 71.

2 أسعد عرابي: **وجوه الحداثة في اللّوحة العربيّة**- مرجع سابق – ص 27.

3 عـــبد السلام المسدي: **المصطلح النّقدي**- مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله – تونس – دون تاريخ ص 13.

4 توفيق الزيدي: **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**- قرطاج 2000 – ص 21.

بحيث يغدو الجهاز المصطلحي لكلّ ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختلّ نظامها وفسد باختلافها تركيبه فتهافتت بفعل ذلك أنسجته"[1].

4- في تعريف المصطلح

إنّ جذر اللفظة من "صلح" والصلاح ضدّ الفساد وربّما كنّوا بالصالح عن الشيء الذي هو إلى الكثرة فيقال: مغرت في الأرض مغرة من مطر. وهي مطرة صالحة[2]. فالدلالة في جذرها الحسّي عند العربي المعنى المواجه للفساد والإنحلال فالتوجه إلى الاستمرار والتثبت في معنى الخصب والحياة والاستمرار والبقاء. فالمصطلح، إذن، مصدره **الإصلاح** وأنّ الجذر الثّلاثي للفظة مصطلح كان يفيد الصّلح والصّلاح وأنّ الفعل **اصطلحوا** يعني ائتلاف القوم بعد الاختلاف. ثمّ اجتازت الدلالة مضمونها الحسّي إلى المضمون البياني المجرد القائم على التقعيد اللغوي وبذلك أخذت اللفظة مجراها في الاشتقاق فأضحى "الاصطلاح" من "افتعال" وتحمل في معنى وزنها تدخّل الإنسان ومهارته العقلية في الفعل. فالاصطلاح هو العرف الخاص أي اتّفاق طائفة مخصوصة من القوم على وضع الشيء أوالكلمة. وتأخذ الكلمة عند الجرجاني وهو من علماء البيان أبعادها المعرفيّة، في قوله: "الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأوّل"[3] أو "اتفاق طائفة على وضع اللّفظ بإزاء المعنى" أو "إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد"، وفي التعريف الفرنسي (Terminologie) مأخوذة من لفظين (Terme)، (Logique) ويعني لفظ (Terme) الذي انحدر من الجذر اللاتيني (Terminus) الحدّ المادي، ثم التّحديد لنوع ما أي ذكر خاصيته الرئيسية أو ماهيته، إنّه تعبير لغوي يظهر فكرة محددة، كما يدل في حالات على اللفظ المحدّد الدلالة[4].

ويعتبر "علم المصطلح" علما حديثا قياسا بنشأته الأولى في أواخر القرن الثّامن عشر، حيث لم يكن له التّصوّر المنهجي المتكامل إلاّ في سبعينات القرن العشرين

---

1 عبد السلام المسدي – المرجع نفسه. ص 11.

2 ابن منظور. **لسان العرب** –دار صادر – بيروت1990- ج2- ص 516.

3 الجرجاني: **التعريفات** – مرجع سابق- ص 28.

4 **Lalande André**: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F 1968, p. 1120.

نتـــيجة ازدهـــار المجـــالات العلميّة والصّناعيّة التي تطلّبت قطاعات معرفيّة جديدة مـــتجاوزة للحـــدود الإقليميّة للشّعوب والدّول، فاستدعى ذلك تأسيس "أنظمة اصطلاحيّة" بدل البقاء في المسار القديم الذي نهض على قائمة "المصطلحات" وبين هذين المصطلحين فارق نوعي في المعرفة، إذ أنّ فكرة "النّظام" أدّت إلى ظهور علم المصطلح La Terminologie بينما بقيت فكرة "القائمة" مستجيبة لعلم المصطلحيّة La Terminographie الـــذي يهدف إلى إحصاء المصطلحات وتحديدها في قائمة مخـــصوصة مـــع تحلـــيلها تاريخيّا عند الاقتضاء بينما يبتعد علم المصطلح عن البعد التّـــصنيفي ويقوم على التّمشّي النّظري الذي يضبط نشأة المصطلح ومسار تكوّنه وتطوّره.

ويمـــثّل ضبط موضوع علم المصطلح مؤشّرا على مواجهة منهجه. لكنّ ذلك لـــيس بالأمر الهيّن لما شهده هذا العلم من تجاور وتداخل مع حقول معرفيّة أخرى مـــثل المعجميّة التي تعتبره فرعا عنها، والسّيميولوجيا التي أفردت له قسما خاصّا. ورغم الصّلة الثّابتة بين علم المصطلح وهذين العلمين فإنّه مستقلّ عنهما، إذ قوامه الكلمة المعجميّة وهو يدلّ بديهيّا على معنى.

وقد تطلّب بناء سياج معرفيّ فاصل بين هذه العلوم انشغال علم المصطلح بتحلـــيل الكلمـــات المتّصلة بعلم من العلوم وابتكار بعضها استجابة لحاجات عمليّة وفق مقتضيات الاستعمال. لهذا انبنى علم المصطلح على الإطار المرجعي الـــذي يربط المصطلح بالمرجع المادّي المولّد له باعتبارأهمّيّة السّياق الاجتماعي الـــذي يقنّن الاستعمال والصّيغة الإجرائيّة التي لا تنحصر مطلقا في دلالة نهائيّة نظـــرا لصيرورة المصطلح، وتلك جبلّة فيه. وتؤكّد الوظيفة المرجعيّة ما يكتسبه السّياق من أثر في مستوى نشأة المصطلح وتداوله ونقله من لغة إلى أخرى أيضا لأنّ المـــصطلحات مقولات فكريّة تتّصل بعالم الأشياء في إطار حقول مبوّبة في النّظام المفاهيمي.

وعلى هذا الأساس يعتبر المصطلح أداة ومفهوما إجرائيّا وبالتالي يتجاوز دلالته اللفظـــية/المعجمية ويشمل تأطيرالتصوّرات الفكريّة ويوحّد عناصر المفهوم. يذكر الـــباحث أحمد أبو حسن "المصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللّفظـــية والمعجميّة إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، تقوى على تـــشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معيّنة، والمصطلح بهذا

المعنى هو الذي يستطيع الاشتراك بالعناصر الموحّدة للمفهوم والتّمكّن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعيّة وتكثيفيّة لما قد يبدو مشتّتا"[1].

هـــذه القـــوة التّجميعية على حدّ تعبير أبو حسن تخلق علامة جديدة، قد نطلـــق علـــيها "العلامة الاصطلاحية" التي تنحرف عن العلامة اللّغوية وتفسح المجـــال لحـــدود المواضـــعة، ويكون المصطلح بالتّالي، وعاءا للآليّات الفكريّة والمرجعيّات التي تحكم خطاب الفنّان شاكر حسن، وهي مفتاح الخطاب أيضا كمـــا يذكـــر عبد السّلام المسدّي: "مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان مابه يميز كلّ واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصـــطلاحية حـــتى لكأنهـــا تقوم من كلّ علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلـــولاته إلاّ محـــاور العلـــم ذاتـــه ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال"[2].

والمصطلح "أهم مايضبط المعنى والأداة والإشارة والنسق ويحدّد الدلالة في ضـــوء مجمـــوع ذلك. مهما دقت أو كبرت الأدوات المعنية لحد الإيحاء والرمز واللمـــح والأســـطورة، لأن للفـــن لغـــته ومـــصطلحاته ومهمته، به تنضبط المصطلحات"[3].

تـــشير هـــذه التّعـــريفات إلى فاعليّة المصطلح بوصفه أداة التّخاطب بين المختـــصّين، كمـــا تؤكّد قيمته في أيّ خطاب نظري يزعم إحكام بنية نسقه وأفكـــاره فالمـــصطلحات "مقـــولات فكرية تتوسط الوحدة الشّاملة والتّنوع اللاّمتناهـــي وتتشكّل في دوال ضابطة لنظام المفاهيم، باعتبارها حقولا تبوّب داخلـــها المعرفة وتنتظم حسب ما يختصّ به كل ميدان مرجعي، باعتباره جزءا من العالم"[4].

---

1 أبـــو حـــسن أحمد: **مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح والنقد العربي الحديث** مجلة الفكر العربي المعاصر – العدد 60/61–1989. ص 84.

2 عبد السلام المسدّي: **قاموس اللسانيات** – الدار العربية للكتاب تونس – 1984. ص 13.

3 عـــلال الفاســـي: **تطـــور مصطلح (التخيل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي**، بحث منشور بمجلة كلية الآداب بفاس عدد خاص 1988 ص 286.

4 عثمان بن طالب: **علم المصطلح بين المعجمية وعلم الدلالة**– ورد في كتاب: تأسيس القضية الاصطلاحية – بيت الحكمة – قرطاج 1989– ص 75.

5- الوعي الاصطلاحي عند شاكر حسن

لقـــد كـــان شـــاكر حسن واعيا بأهمّية المصطلحات بل ومدركا لما يستتبعه اعـــتمادها مـــن إثراء للعمل الفنّي ذاته. إنّه يقرّ بأنّ "الجمهور العربـــي، وكذلك جمهور النقاد والفنانين بحاجة إلى التعرف على المفاهيم والمصطلحات لأنها في الواقع هـــي المفاتـــيح الأساسية لولوج العالم الفني سواء بالنسبة للفنان، وهو الذي ينتج العمـــل، أو الجمهـــور وهـــم الذين يتلقون العمل، وأخيرا الناقد الذي يحاول أن يحلّله"[1]. كما أنّ عدم الوعي يؤدّي في نظره إلى مزيد استفحال الاضطراب في ثقافة تجـــد نفسها مهزوزة ومحتاجة إلى تبيّن المفاهيم والمصطلحات وربما تشكل الترجمة ومحدوديـــتها في الـــوطن العربـــــي جـــزءا من هذا الإشكال حيث ترهن ترجمة المـــصطلحات بوعي المترجم وبمجالات ثقافية. وكثيرا ما يساء إلى المصطلح بفعل هـــشاشة التّرجمة. إذ لا يمكن في كل الحالات وضع ترجمة دقيقة للمصطلح. ويجرّ ذلـــك تردّيا في مستوى تلقّي هذه المصطلحات التي ما إن تستعمل حتّى تنتج نوعا من النّفور لدى المتلقّين ممّا يساهم في ضياع المصطلح ذاته.

ويـــؤكّد شاكر حسن أنّ الثّقافة التّشكيلية تعتمد أساسا على الأبعاد عكس الـــثّقافة الأدبيّة التي تشترط البنية النّصّية، وبالتّالي فإنّ خطابها مختلف ويعتمد على المـــشاهد بدرجـــة كبيرة "وإذا كان الفنان يملك (خطابه) التشكيلي، فإن المشاهد يمتلك بدوره (خطابه) التقييمي"، أي التأويل الذي يطرحه فيما بعد بشكل خطاب كمـــا أن الناقد يمتلك خطابه اللّغوي"[2] ويحتلّ المصطلح في الثّقافة التّشكيلية، مرتبة هامّة فإذا كان هو المفتاح، فهو شفرة التّواصل. وقد عبّر شاكر حسن كيف يتقطّع التّواصـــل مـــع المتلقّي في مستوى إلقاء المحاضرات حين يتعلّق الأمر بتقديم الفنّان لتجـــربته أوبتناول مشكليّات فنّية، فيكون الخطاب اللّغوي مرتدّا، ويومىء المتلقّي إلى عـــدم فهمـــه للمصطلحات وتبعا لذلك تتأزّم العلاقة بين الفنّان وبين المتلقّي، ولعـــلّ إنقاذ هذه العلاقة يكون دائما باستحضار المتلقّي للعمل الفنّي في ذهنه أي بتثبيته للصّورة البصريّة فيمكن له على الأقلّ أن يحقّق جزءا هامّا من التّواصل.

ويتجـــسّد إيمان شاكر حسن بقيمة المصطلحات، لا من خلال رؤيته العامة لآلـــيّة الاصـــطلاح في الـــثّقافة التّشكيلية ولكن من خلال سعيه إلى تحقيق جهاز

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفن التشكيلي**- ص 259.

2 المرجع نفسه – ص 262.

اصـــطلاحيّ لخطابه. ويظهر أيضا الانشغال بالمصطلحات حتّى في مستواه البسيط والأوّلي حـــيث يعـــود الفنّان-الكاتب إلى البحث عن تعريفات دقيقة للمصطلح بالـــرّجوع إلى القواميس وسير نشأة المصطلح واستعمالاته المختلفة لدى المفكّرين ومثالـــنا على ذلك كيف تصدّى بالنّظر لمصطلح **"الإشكالية"**[1] فهو يقدم المرادف اللاّتـــيني للمـــصطلح (Problématique) ويفـــسره باعتباره: المشكل - عويص معضل... ويبحث عن كلمات تقاربه مثل **probable** أي محتمل و**probabilité** أي **"أمـــر احـــتمال"** ويـــشير إلى أنّ باشـــلار هو أوّل من استعمل كلمة **"إشكال"** واســـتعارها عنه البنييون فيما بعد، ويدقق آل سعيد المعنى أكثر فيفرق بين المشكل والإشكال على اعتبار الأول ينشد حلاً أما الثاني فيعني تكوينا معينا للأشياء تكون في موضع ما وليس لها حل ويستدل على ذلك بأن المشكلة تكون وضعا حادثا في الماضـــي ونـــبحث له عن حل في المستقبل في حين أن الإشكال نعيشه في الحاضر ويبقى موجودا.

ولتوطـــيد تعـــريفه يضيء المصطلح بواسطة استخدامات مفكّرين آخرين من أمـــثال ألتوسير الذي أعاد صياغة كلمة **"إشكالية** "صياغة جديدة من خلال الفكر البنيوي.

ويمـــثّل هذا الإجراء الذي يقوم به شاكر حسن مع عديد المصطلحات شاهدا علـــى كيفيّة التعامل مع المصطلح وإيلائه دوره المركزي في الخطاب النّظري الذي يتّصل بالعمل الفني. وتكمن الغاية من دراسة المصطلح حسب شاكر حسن في نزع الالتـــباس: "لقد كان وسيظلّ ما يحدو بـــي إلى توضيح المفاهيم الأساسيّة في الفن التّشكيلي وضمنا المصطلحات، هو ما يقع فيه عادة الفنّانون والجمهور والنّقاد من التـــباس في استخدام المصطلحات واختلاط المعاني في الذهن أحيانا في لا موضوعية هذا الفهم"[2]

نزع الالتباس غايته الإفهام والإيضاح وبالتّالي تفعيل الحوار وهو هدف سعى إلـــيه شـــاكر حسن فبنى قضيته الاصطلاحية على مجالين اثنين: مجال المصطلحات العامّـــة ومجال المصطلحات المخصوصة والتي لها صلة بالجهاز الذي يشتغل عليه في مشروعه التّنظيري. إلاّ أنّه لم يميز تمييزا دقيقا بين المصطلح وبين المفهوم لذلك كثيرا

---

1 المرجع نفسه – ص 247.

2 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفنّ التّشكيلي**– ص 259.

مـــا يجمـــع بيـــنهما في حين أن هناك تقابلا بينهما، كثيرا ما نظر إليه كتقابل بين "الفكـــر" و"اللغة". فالمصطلح ينضوي في نظام المفاهيم لأنّ المصطلحات وحدات لـــسانيّة تـــصنّف الأشياء وتبوّبها داخل حقول معرفيّة كما أنّ المفهوم يترجم بمعنى «concept» ومعـــنى «notion» ويفيد اللفظ الأول "المفهوم العام" بينما يفيد الثاني "المفهـــوم الخاص" ويبدو أنّ استعمال لفظ "المفهوم" بشكل شائع باعتباره المفهوم الخـــاص الـــذي يشكل الشبكة الدلالية التي يعرف بها المصطلح هو الذي أدى إلى الخلط بين المفهوم والمصطلح.

كمـــا أنّ عدم تمييز شاكر حسن الدّقيق للفصل بين المفهوم والمصطلح راجع أيضا إلى غموض أغلب القواميس العربيّة في تعريفها لكل من لفظ «Concept» و «Notion» حيث تذهب إلى اعتبار أنّ اللفظ الأوّل يفيد لفظ "المعنى الكلّي"والثّاني لفظ "معنى"[1]

وهذا ما يخلق استعمالا مشطّا في الجمع بين المصطلح والمفهوم بصيغته العامة، لكـــن ما ينقذ خطاب آل سعيد من السقوط الفجّ في هذا الخلط هو اقتراب نظرته للمـــصطلح مـــن زاويـــة علم المصطلح ذاته وإن لم يشر في أيّ من كتبه إلى صلة مخصوصة ما بهذا العلم إلا أنّ السّبل التي توخّاها في مقاربة المصطلحات تنسجم مع التعـــريف العام لهذا العلم الذي ينتسب إلى القاموسية فالمعجمية والمصطلحية ولكنه يتمايز عنها في اهتمامه بالأساس النظري فحسب، أي هو "الضابط لقواعد النشأة والـــصيرورة" وهـــو الـــشّرط الرّئيـــسي الـــذي اعتمده شاكر حسن في طرحه للمصطلحات.

---

1 أنظر: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، دار الكتاب اللبناني بيروت، الجزء الثاني، سنة 1982، ص 360.

في الكتابة وعوامل نشأة المصطلح عند شاكرحسن (الرّؤية والموقف)

1- عتبة الكتابة

إنّ تـــناول كتابات شاكر حسن بالدّرس يدفعنا في أوّل الأمر إلى الانتباه إلى . شـــأن هـــامّ، فكلّ قراءة هي محاولة للإنصات إلى خطاب لغوي وكشف لأغواره وأبعـــاده، وكلّ قراءة تنهض رهاناقما من طبيعة الخطاب النظري ذاته، أي موضوع الـــدّرس، وما قراءة ماكتب آل سعيد غير تشديد على أهمية دورالقراءة الفطنة التي تقف مسائلة حدود الخطاب، ومخترقة المسكوت عنه فيه.

ففي مواجهة متن آل سعيد، ندرك بشكل مسبق مشقّة القراءة دون أن يكون ذلـــك عائقا في حدّ ذاته بقدر ما هو رهان أيّ قراءة تزعم معاشرة النّصّ وإدراك مـــناطق ثراءه من خلال ديمومة التواصل. فلا شكّ أنّ الأفكار الرّائجة لدى أغلب الباحثين، تفيد صلابة الخطاب النّظري لآل سعيد، واستغلاقه في مرّات كثيرة بفعل انخـــراط الكاتـــب الفنان في مغامرات نظريّة محفوفة بتطلّعات فكريّة تقارب تخوم الإدراك في أي تجربة كتابية. وتبدو هذه الأحكام المسبقة ممعنة في الحضور حتى في تقدير آل سعيد نفسه الذي أدرك لمرّات كثيرة مشقّة تواصل الآخرين مع ما يكتبه أي مـــع تجربته. وقوامها تلازم كبير بين النص والفنّ، بين ممارسته الكتابة وممارسة الرســـم، حتى أنه أفضى بذلك إلى أحد أصدقائه وهو سهيل سامي نادر، في حوار معه قائلا: "أنت تعرف أنّني اعتدت الحديث عن تجاربـــي الفنّية والتّنظير لها، وها أنا أعترف الآن بأنّني أخطأت. خطأ. نعم. العمل الفنّي لعبة، الإنسان على الأرض يلعب، فلماذا تحدثت بجدية عن لعبة، وتحدثت بغموض عن لعبة في حين أن العمل الفني واضح لا يحتاج إلى شروح وتفسير"[1].

---

1 ســـهيل ســـامي نـــادر: **شاكر حسن آل سعيد بعد السبعين، صور شخصية وترجيع حالات وأفكار** - مجلة ثقافات - البحرين - العدد 4 - 2002 ص 174.

يقـــرّ شــــاكر حـــسن بغموض خطابه، نسبيّا على الأقلّ، ربّما لأنّه استشعر محدوديّة التواصل، وربّما يرجع ذلك إلى انخراطه في طور تأمّلي فائق يطلّ فيه على مـــدارات التّصوّف، وكأنّه في حالة حلوليّة. وهذا الاستشعار أدركه من قبل الناقد جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة كتاب "الحريّة في الفنّ" لشاكر حسن حين قدّم للطّبعة الثّانـــية تقديما موجزا هو أشبه بالتّنبيه أكثر من كونه تقديما، ففي أسطر قليلة ألقى جـــبرا بهـــذا الهاجس الذي يمكن أن يرهب القارئ، وهو إلغاز خطاب آل سعيد فكانت المقدمّة إغواء بالقراءة ووقوفا على وضع النّصّ المتن. وتخفيفا من وطأة عجز القارئ على النفاذ إلى حالة الفهم أحيانا.

ويـــرى جبرا أنّ "الكتاب ككلّ ما كتبه الأستاذ شاكر حسن آل سعيد، فيه تفكـــير عميق [...] مهما يكن أسلوبه شائكا أحيانا وغائما أحيانا أخرى..."[1] بل إنّ جـــبرا يذهب إلى أقصى من ذلك بقوله: "لا بدّ من الاعتراف أنّ المرء يجد شيئا مـــن الـــصّعوبة في الوصول إلى حكم نهائي على هذا النوع من الكتابة"[2] وينتهي بتنـــسيب هذه الصّعوبة والانتصار إلى الحيّز الكبير للفهم، وبالتالي يطمئن القارئ بشأن الكتاب قائلا: "لئن يجده القارئ أحيانا معتّما شديد الكثافة، فإنّه سيجده في معظم الأحيان كاشفا مضيئا ومهمّا"[3].

إنّ وضع هذه الآراء في مقدمة الكتاب يعكس الوعي المزدوج، لكلّ من جبرا وآل سعيد، غير أنّه جاء لدى الأوّل صائتا وجاء لدى الثاني صامتا. ولم يكن جبرا هـــو الوحـــيد الذي ذهب هذا المذهب، بل إنّ النّاقد حاتم الصكر أيضا قد نبّه إلى هذه الوضعية لخطاب آل سعيد ولكنّه هوّن من حدّتها، مشخصا حالة التلقي بقوله: "انطـــبعت تجربة شاكر حسن على صعيد التلقي بسوء فهم، اتخذ مظهره الظني – بـــسبب صعوبة توصيل أطروحاته وتنظيراته– من خلال وصف أسلوبه بالتعقيد أو الغموض"[4] لكنه يحدّد سبب هذه الصّعوبة بعجز البعض عن تفكيك عناصر تجربته المثلّـــثة الأطـــراف والمـــتكونة من البعد الروحي (رحلة التعرّف ومعراج الكشف الـــصوفي) والبعد التّشكيلي (إضفاء معايير رسم الحداثة على تجربته) والبعد المعرفي

1 شاكر آل سعيد: **الحريّة في الفنّ** – ط 2 – 1994 – المؤسسة العربية للنّشر– ص 7.

2 المرجع نفسه ص 7.

3 المرجع نفسه ص 7.

4 حـــاتم الـــصكر: **مراسلة مع شاكر حسن آل سعيد** – مجلة عيون – دار الجمل – كولونيا، ألمانيا – العدد 1 – 1995 ص 97.

(تولـــيفة الأفكـــار بين تراث المتصوّفة مرورا بتجربة شعر الحداثة وانتهاء بفلسفة التفكيك والظّاهراتية وما بعد البنيوية).

كمـــا عرّج الفنّان عادل كامل على مشكليّة تقبّل كتابة آل سعيد بقوله: "لا شـــك أنّ كتابه (الحرية في الفن) لم يفحص جيدا.. وكثيرا ما يجد القراء صعوبة في فهم أفكاره وأسلوبه. ولكن الحقيقة هي على العكس من ذلك تماما. ولا أقصد أنّ فهـــم تجربة الفنان يسيرة وأرى أننا لم نحاول فهم ذلك الصراع العميق بين الروح الآسـيوي – والشرقي – المسلم والعالم التقني، الشيء المحيط به. فقد كان الأستاذ شاكر حسن ظاهرة فكرية للفن.. لا يجد نفسه مفهوما إلا من قبل قلة تدرك مغزى هدم وبناء الذاكرة"[1].

وهـــو بهـــذا الرّأي، يوطّد فكرة صلابة الخطاب النّظري لشاكر حسن ويقرّ بإمكانـــيّة سبر أغواره وتفحّصه، ولكن ذلك يبقى مشروطا باستبطان تجربة شاكر حسن، وبتمثّل أقاصي هذه التجربة ورهاناتها.

وتبقـــى هذه الآراء النّقديّة بحاجة إلى تدقيق لا يكفله غير البحث المتأنّي، لأنّ ميـــثاق القـــراءة بين الكاتب والقارئ يلزم بهذا التّأنّي. فقد تكون مثل هذه الآراء عامـــل إعاقـــة لأيّة قراءة متسرّعة، لهذا فأهمّيتها في تضمينها لميثاق قرائي يفترض التّـــريّث في القراءة والاستنجاد بالعقل كما بالبصيرة والحدس أحيانا في التقاط ما يـــبدو متشظّيا أو غامضا أو خبطا لا معنى له. فكتابات آل سعيد من طينة متمنّعة لاتقبل لها قارئا مراودا عجولا.

كمـــا أنّ كتاباته المنشورة لم تخف التّعالق المميّز بين الكتابة والتّخطيطات المحاذيـــة الـــتي تلعب أحيانا دورا إيضاحيّا أو تأويليّا أحيانا أخرى، فقد التبس الـــنصّ المكـــتوب بالنّصّ المرسوم، وكأنّنا بهذا الازدواج من ثوابت الممارسة الوجـــوديّة لدى الفنّان -الكاتب. وإذا كانت تلك هي صيغة منشوراته، فإنّ دفاتـــره الحمـــيمة حملـــت الـــصّفة ذاتها. ألم يذكر فاروق يوسف بأنّ"دفاتره الـــصّغيرة-كانـــت- مـــزيجا مـــن اليومـــيّات والتّأمّلات والتّداعيات اللّغويّة والارتجالات البصريّة. ولم تكن تلك الدّفاتر لتخلو من الرّسوم التّوضيحيّة التي هـــي أشـــبه باللّعـــثمات التي يستدرجها الكلام إلى صمته أوفاقا سريّة ودوائر

---

1 عـــادل كامـــل: **شاكر حسن... التجربة والاستنتاج** – من كتيب المعرض الاستيعادي للفنان شاكر حسن آل سعيد – مركز صدام للفنون 1994 – ص 7.

ومـــربّعات شـــطرنج تـــتقاطع فيما بينها. دفاتر تنتمي إلى عالم المخطوطات القديمة."[1]

فعـــلا، تلك سمة أساسيّة في الصّيغة الشّكليّة التي قدّم بها شاكر حسن كتاباته فقـــد عزّز فصول كتابه"دراسات تأمّليّة" بتخطيطات في كلّ فاتحة فصل، إذ التّأمّل لديـــه لا يكون بالفكر فقط بل وبالتّخطيط أيضا. ولايمكن الحسم إن كانت هذه التّخطيطات الموازية ضرورة إيضاحيّة أم تلبيس إضافيّ للمعنى أحيانا.

1-1- في سيرة شاكر حسن:

إنّ تناول كتابات شاكر حسن آل سعيد، تفضي بالضّرورة، إلى الوقوف على أبـــرز المراحل التي مرّت بها الشّخصيّة في مسيرتها الذّاتية، كما يكتسي ذلك أهميّة بالغـــة في التّعـــرّف على الخلفيّة الحياتيّة والمعيشيّة والتكوينيّة لشاكر حسن، وهي خطـــوة تـــساعدنا علـــى كشف الخلفيّات العامّة لكتاباته، إذ تزوّدنا معرفة بعض مراحل حياته في استقصاء طبيعة توجّهاته العامّة والمؤثّرات التي أثّرت في ذلك.

لقـــد ولـــد شاكر حسن سنة 1925 في مدينة السّماوة في أواسط العراق وكان العراق آنذاك تحت سيطرة الحكم الملكي الهاشمي الذي بدأ بفيصل الأوّل ثمّ غازي الأوّل ثمّ فيصل الثاني، ثمّ انتهى الحكم الهاشمي في العراق سنة 1958. خـــلال هـــذه الفترة السياسية درس شاكر في المدرسة الابتدائية بمدينة الكوت وانـــتقل مـــع عائلته في 1933 ليتمّ دراسته الابتدائية في بغداد وفي سنة 1941 استهلّ دراسته الإعداديّة حيث ولع بالرّسوم التّخطيطيّة والسّاخرة وعمل على تقنـــيات رسم وطبع الخرائط وبين سنوات 1941 و1948 أتمّ دراسته الجامعيّة حـــيث درس في قسم العلوم الاجتماعيّة وتابع الرسم[2] في مرسم الكلية بتوجيه

---

1 فـــاروق يوســـف: **شـــاكر حسن آل سعيد وخفّة المعصية** – مجلّة "ثقافات"– مرجع سابق– ص 159.

2 نعـــتمد في بحثنا بشكل أساسي مصطلح "**الرّسم**" بدل مصطلح "**التّصوير**" كمرادف للعبارة الفرنـــسيّةPeinture وذلـــك لتخيّـــر شاكر حسن استعمال هذا المصطلح في أغلب كتاباته واعـــتماد مشتقّاتها: رسم، رسّام، رسوم، مرسم. ولقد واجهنا اختلافات كبيرة بين الباحثين العـــرب فـــي الـــتّعامل مـــع هذا المصطلح وترجمته إلى العربيّة وهو ما سبّب اضطرابا اصـــطلاحيًا فـــي الخطـــاب الفنّـــي العربي فقد وقع الخلط بين مصطلحين أساسيّين وهما La peinture- Le dessin وبادر أسعد عرابي إلى الاعتراف السّاخر بأنّ إشكاليّات التّرجمة تبتدئ من اسم المهنة ذاتها، فالتّصوير La peinture في العربيّة يختلط بالتّصوير الضّوئي

من الفنانين شوكت الرسام، حافظ الدروبـــي وخالد الجادر. ولم يكن شاكر آنذاك مهتمّا بالرسم فحسب بل كانت له اهتماماته الأدبية من ذلك أنّه تعرّف على شعراء تلك الحقبة أمثال بدر شاكر السياب ولميعة عبّاس عمارة، وهذا ما يفسر لاحقا دافع اهتمامه بالشعر الحديث ومدى إسهام ذلك في تطعيم الوعي الفـــني لديه، وفي سنة 1949 تعرّف على الفنان جواد سليم الذي عاد إلى بغداد بعـــد إتمامـــه الدّراسة الفنيّة في لندن وأصبح مشرفا على جمعية الفنّانين بها وقد أنـــتجت هذه الصّلة في سنة 1955، المشاركة مع جواد سليم في تأسيس جماعة بغداد للفنّ الحديث والاشتراك في معرض الجماعة الأوّل وكتابة وقراءة (البيان الأوّل للجماعة).

مـــن هـــذا الجـــرد الجزئي لسيرة شاكر حسن آل سعيد نستنتج أمرين اثنين سيكونان بمثابة الرافدين لتجربته الفنية والكتابيّة وهما:

- تـــتلمذه علـــى أيدي فنّانين كبار من أمثال حافظ الدّروبـــي وخالد الجادر، وجواد سليم.
- انهماكـــه في الكـــتابة، بفعـــل احتكاكه بالكتّاب وإيمانه بأهمّيّة السّند النّظري للتّجربة الفنية.

La photographie لـــذا فـــبعض النّقّاد يستخدمون تعبير" رسم" ولكنّ الرسم في الفرنسيّة يقتـــصر علـــى الفنون الخطيّةLe dessin وهو ما يشير إليه أسعد عرابي في كتابه **وجوه الحداثـــة في اللّوحة العربيّة** (منشورات الشارقة 1999–أنظر ص 67.) وفي الاتّجاه ذاته يـــذهب عبد الحميد شاكر إلى ترجمة مصطلح La peintureبفنّ التّصوير الذي يعرّفه بأنّه تنظيم للألوان على سطح مستو ويترجمLe dessin بالرّسم الذي يتمّ بالخطّ فقط مع الاهتمام بعنصر الظّلال أيضا (أنظر: عبد الحميد شاكر: **العمليّة الإبداعيّة في فنّ التّصوير**، عالم المعرفة، الكويت، العدد109) وتسود هذه التّرجمة كتابات وافرة للنّقّاد في المشرق العربي فـــي مقابل استعمال دارج، عمومي وأكاديمي لنقيض هذه التّرجمة في المغرب العربي، إذ يتـــرجم ســـامي بن عامر، مثلا، مصطلح La peinture بـــ "الرّسم" ومصطلح Le dessin بـــــ "الرّســـم الخطّي"(أنظر كتابه **الفنون الجميلة، الاصطلاح وموقعه من الفكر الحديث**، مركـــز النّـــشر الجامعـــي–تونس 2001– ص 104.) وتكاد هذه التّرجمة تطغى على جلّ كتابات النّقد في تونس، من ذلك أنّ الحبيب بيدة أو علي اللّواتي يستعملان هاتين التّرجمتين فـــي كـــتاباتهما. ورغـــم أنّ **المعجم الموحّد لمصطلحات الفنون التّشكيليّة** الذي أصدرته المـــنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم (مطبعة النّجاح 2000، ص 56.) قد أقرّ ترجمة لفظـــة La Peinture بـــــ "التّصوير" فإنّ هذه التّرجمة لم تجتز بعض الكتابات المشرقيّة. ولـــذلك نـــشدّد على استعمال لفظة "الرسم" في مقابلها للأسباب التي ذكرناها أعلاه وعملا بقاعدة شيوع الاستعمال وأحقّيته في تبرير إجراء المصطلح.

ويحيلـــنا الـــرافد الأوّل على فحص واقع الفنون التشكيلية العراقية آنذاك لما يساعدنا هذا الجانب في الإحاطة بالسياق الفني الذي نمت فيه تجربة آل سعيد.

يذكـــر الفنّان نزار سليم[1] أنّ الحركة الفنية العراقية بدأت في بداية القرن العشرين، ويمثل الفنان عبد القادر الرّسام (1882–1952) من بين أوائل الفنانين فقـــد اهتمّ بالرسم والتّصوير بعد أن درس ذلك في الآستانة (اسطنبول) حينما كان متدربا في الكلية الحربية، كذلك شأن الفنان محمد صالح زكي (ولد ببغداد ســـنة 1888) الـــذي وبعد عودته عمّم استعمال الكراريس الخاصّة بالرسم في المدارس، وكذلك الفنان عاصم حافظ (ولد سنة 1886) الذي درس فنّ الرسم بـــباريس، ومـــن الجيل الأوّل من هؤلاء الفنّانين محمد سليم وشوكت الخفّاف وحسن سامي.

وقـــد عبّر هذا الجيل عن مواضيع تعتمد على رسم الطّبيعة والمشاهد اليوميّة دون الاتّـــصال بالمتغيّرات التي عصفت بالعراق في فترة العشرينات. وكان للجيل الثّاني فضل البحث عن مواضيع جديدة تستجيب لحركة الواقع العراقي وتنفتح على حـــركة الفـــن العالمـــي، ويرجع أوّل معرض إلى عام 1922 وهو معرض مهرجان عكاظ، كما يذكر ذلك شاكر حسن حيث يقول عنه: "لا بدّ وإنّه أقيم على عجل لكـــي يكـــون إعلاما لحدث سياسي على الأرجح. هو معرض يذكره عبد الكريم محمـــود بالخير وكان قد ساهم فيه... إنّه معرض مهرجان سوق عكاظ ولعله هو الـــذي أشارت إليه مس بيل في مؤلفها عن تاريخ العراق إبّان الاحتلال البريطاني[2].

رغـــم أنّ نـــزار سليم يرى أن أوّل معرض يرجع إلى سنة 1931 فيذكر أنّه "أقيم للأعمـــال الفنية في جناح متواضع من المعرض الصناعي الزراعي اشترك فيه بعض الأســـاتذة والطلاب الموهوبين وقد نال جواد سليم في هذا المعرض – وكان عمره 11 عامـــا – أوّل جائزة للنحت.. وكان لهذا المعرض أهمية كبيرة في الحركة الفنية. إذ بدأت السلطة على إثره الاهتمام بالموهوبين فأرسلت البعثات الفنية إلى أوروبا[3].

---

1 مـــن الفنانين العراقيين، جمع بين الفن والأدب وله بعض المؤلفات في القصة والمسرح ولد عام 1925.

2 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق**– *دار الشّؤون الثقافية– بغداد* – السنة 1983 – ص 48.

3 نـــزار سليم: **الفن التشكيلي العراقي المعاصر. الكتاب الأول: فن التصوير**– وزارة الإعلام العراقية – ص 48.

وفعــلا بــدأت البعثات الفنّية فكان أكرم شكري وفائق حسن أوّل المبعوثين إلى أوروبا. أرسل أولهما جواد سليم إلى باريس[1].

وفي خــضمّ هذه الفترة حدثت انتفاضات ضد المعاهدات الموقعة بين العراق وبــريطانيا وفي ســنة 1939 فــتح فرعا الرسم والنحت في معهد الفنون الجميلة وتأســست جمعية أصدقاء الفن عام 1941 واستمرّ نشاطها لغاية 1947 وصدرت فــيما بين 1945 و1947 مجلة "الفكر الحديث" للفنان جميل حمودي واهتمت بالفن الحديث، ولهذه المجلة تأثيرها الهام في فكر شاكر حسن حيث دفعته إلى الكتابة فنشر أولى مقالاتــه فيها وقد اتجهت إلى تقديم مدرسة فنية وهي السريالية. ويعد انتماؤه إلى جماعــة بغداد للفن الحديث اختيارا مهما في مسيرته، إذ أن فكرة الجماعة الفنية لم تكــن غائــبة آنذاك فقد شهد العراق في تلك الفترة انبلاج جماعة "الرّواد" التي ترأســها الفنان فائق حسن (ولد في بغداد 1914) (بعد أن كانت تسمى في بداية الأربعيــنات بــ "الجماعة البدائية") وقد كان جواد سليم بدوره منتميا إليها، لكن بعــد معــرض الجماعة الأول عام 1950 قرّر تكوين جماعته الخاصة ويذكر جبرا إبــراهيم جــبرا أنّه كان "طامحا إلى جعل أفرادها من (محترفين) الفن. وإلى جعلها تتحرك من منطلق فكري معيّن. فاجتلب عددا من أصدقائه أوّل الأمر ثمّ عددا من تلاميذه في معهد الفنون الجميلة"[2]

ولم يكــن شاكر حسن مجرّد عضو في الجماعة فتلاوته لبيانها الأوّل، يعكس مــدى حضوره، رغم كونه شابّا آنذاك، ويعبّر هذا البيان عن اتّجاه الجماعة وعن الأفكــار الــتي كانت تتوافق مع رؤيته أيضا. ولعلّ فكرة إصدار بيان كشفت عن إيمان الجماعة بدور الكتابة والتّنظير للفنّ، وهو شرط سيراهن عليه الفنّان الكاتب.

وقــد أقام شاكرحسن أوّل معرض شخصي له في 1954، وفي فترة بدأ فيها السّجال بشأن القضايا الفنية يتطوّر ويأخذ بعده الحقيقي نحو تطوير الأساليب الفنية وبدايــة إحــلال مكانــة مناســبة للفن في المجتمع العراقي الذي سيشهد في فترة الخمسينات تحولات كبرى.

تعــدّ إقامة شاكر حسن بباريس مرحلة مفصليّة في حياته فقد قضّى بها مدّة أربــع سنوات حيث كان يدرس في المدرسة الوطنيّة للفنون الزخرفيّة، وقام خلالها

---

1 المرجع نفسه ص 49.

2 جبرا إبراهيم جبرا: **جواد سليم ونصب الحرية** – وزارة الإعلام بغداد 1974 – ص 44.

بـــسفرات إلى كلّ من ميونيخ ولندن وبروكسل، فكانت هذه الزيارات الأوروبية فاتحـــة هامـــة للاطلاع والتعرف عن قرب على المنجز الفني الغربـــي. ويمثل هذا الانفتاح أمرا بديهيا بالنسبة للفنان الذي كان مهيئا لذلك فلم تكن أفكاره تصطدم مـــع معـــرفة الآخر الغربـــي، وهذا ما كان يعلنه بيان جماعة بغداد للفن الحديث: "نعلـــن الـــيوم ميلاد مدرسة جديدة في فن التصوير ستستمدّ أصولها من حضارة العصر الراهن بما تمخضت عنه من أساليب ومذاهب في الفن التشكيلي"[1]. ولا شكّ أنّ شـــاكر تـــصادى مـــع هذه الوجهة لذلك سيغترف من معين التجربة الفردية عمـــوما. وبينما يجوب في هذه المدّة مناطق أوروبية عديدة يشهد العراق متغيرات كـــبيرة مـــن أبرزها قيام ثورة 1958 بقيادة عبد الكريم قاسم وخروج العراق من حلـــف بغداد وانعكس هذا المتغير الرئيسي على الحركة الفنية ونشطت البرجوازية الـــصناعية الوطنية وكان الفنّ خلال هذه المرحلة حسب شوكت الربيعي "يواجه مـــرحلة جديدة من تحوّل المعطى الثقافي خلال المعطى السياسي القائم. وأبرز عمل ظهـــر في هـــذه الفتـــرة هو الدراسات الأساسية لنصب (الحرية) وجدارية فائق حسن"[2].

في سنة 1961 يعود إلى بغداد وينجز معارض مختلفة (المعرض الأوّل الشامل)، (تـــأملات ومعارج) وينشغل بالكتابة في الصحف وخاصة الملحق الأدبـــي لجريدة الجمهـــورية ويـــبدأ في نشر كتبه وأبحاثه. وفي سنة 1968 يوفد إلى المملكة العربية الـــسعودية أي بعد تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة في عام 1962 التي كان لها دور هام في التكوين والإشعاع على الساحة الفنية العراقية. وتمثّل سنة 1971 طورا هاما في مـــسيرة شـــاكر حـــيث أسّـــس تجمع "البعد الواحد" ونشر كتابه الهام "البعد الواحد". وإثرها واصل إقامة معارضه داخل العراق وخارجها فكان له إشعاع كبير في دول كـــثيرة مثل إيطاليا والبرازيل، لبنان وتونس وفنزويلا والأردن، وتمّت هذه المشاركات والمعارض الشّخصية والجماعيّة بالتّوازي مع نشاطه في الكتابة والنّشر.

قـــد عـــرف العراق فيما بعد استقلاله تتاليا للانقلابات العسكرية في العهد الجمهوري، فبعد عبد الكريم قاسم تولى الحكم عبد السلام عارف (1963) ثمّ أحمد

---

1 حمـــدي محلّف الحديثي: **الرؤية في الفنّ التشكيلي العراقي المعاصر**– مطبعة دار الساعة – بغداد 1975 – الصفحات غير مرقمة.

2 شوكت الربيعي: **الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي** 1885 – 1985– ص 61.

حـــسن البكر (1968) ثم صدام حسين (1979) وسيكون لهذا العهد الأخير ظلاله الكبيرة على تجربة شاكرحسن.

وقـــد شهدت حقبتا السبعينات والثمانينات حيوية كبيرة في حياة آل سعيد تمـــثلت في إقامته لعدة معارض، وجعلته أكثر انفتاحا على جغرافيات مختلفة وتمتينا لحضوره الفكري والفني. فحاز على عضويّة رابطة نقّاد الفنّ العالميّة"الأيكا" وشارك في ندوتها بفينيزويلا وفي ترينالي نيودلهي بالهند.

أصـــبح مـــنذ سنة 1993 مستشارا ثقافيا فنيا في مؤسسة عبد الحميد شومان (الأردن) التي سعت من خلال مركزها المتخصص في المجال الفني (دارة الفنون) إلى إحـــياء معارض لفنانين من الأردن ومن العالم العربـــي، وقد شرعت هذه المؤسسة في إقامة سلسلة من المحاضرات والندوات الأسبوعية منذ سنة 1990، وأشرف على هـــذه الفعالية الفكرية وشارك فيها نخبة من النقاد والفنانين والباحثين المختصين في تاريخ الفن والعمارة وعلم الجمال.

ومـــن الأحـــداث الهامّـــة في حياة شاكر حسن تأسيسه لـــ "حوار الخطاب الجمـــالي" ســـنة 1994 في مركـــز صدّام للفنون - حيث كانت تلقى المحاضرات والمناقـــشات والأعمال أحيانا- وضمت اللقاءات نقادا ورسامين ومثقفين ولكنّها اتسمت بضآلة عدد المساهمين الذين لم يتجاوزوا العشرين في أغلب الأحيان حسب شـــهادة النّاقد حاتم الصّكر الذي كان واحدا من الفاعلين في هذا الحوار. لقد أكـــد الـــصّكر أيضا أنّ مشهد المجالس كان "ترميزا فظيعا لعزلة الخطاب، وتجاوزه أيـــضا، لكـــنّه كـــان تأكيدا لانفتاح النصوص على بعضها، عبر تخطي حدودها الأجناسية[1].

وقـــد خلقت هذه الأجواء الضيّقة نوعا من الرّغبة في استعادة حركيّة مفقودة لـــدى آل ســـعيد، الذي بادر من جديد إلى التّحرك نحو الأردن، فقد كان العراق يـــشهد في تلـــك السّنوات (التّسعينات) حصارا جائرا لم يستهدف تركيع البلاد اقتـــصاديا وسياسيا فحسب، بل إنّ المثقف العراقي وجد نفسه مستهدفا ومحاصرا وبعـــيدا عـــن حيوية الثقافة التشكيلية العالمية، ولذلك انبثقت في سنة 1996 فكرة تأســـيس مشروع الثّقافة التّشكيلية في الفنّ بريادة كلّ من شاكر حسن وهناء مال الله وذلك في أروقة المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة. وتضمنت هذه الفكرة

---

1 مرجع سابق- ص 105.

إقامــة معــرض تشكيلي حول موضوع (المحيط والبيئة) في الفن العراقي مع عدة نــدوات ومحاضرات حول الموضوع ذاته إذ أنّهما يذكران بأنّه "ليس المقصود بهذا المــشروع هــو الفــنان كمنجز بل العمل الفني كإنجاز ومن هنا تصبح اختياراتنا لموضوع دون آخر خاضعة لمدى اكتشافنا لـــ (وحدة المعطيات التقنية والأسلوبية) للحد الذي تؤسس فيه (نسقا) يكشف عن (موقف الفنان) من جهة مثلما يكشف عن (بنية المنجز الفني) من جهة أخرى."[1]

و لم تكـــن السّنوات الأخيرة للقرن العشرين وبداياته خارجة عن هذه الحيويّة العامّـــة التي اتّصف بها شاكر حسن في مستوى العرض والتّأليف، فقد أقام معرضا شخصيًا في المركز الثّقافي ببغداد سنة 1998 ومعرض مزدوجات ومتواريات بقاعة آرتميس بتونس، وعرض في البحرين بقاعة الرّوان سنة1999 وقدّم معرضا شخصيّا بعـــنوان الأعمال التّسعينيّة بقاعة "أثر" ثمّ قدّم في القاعة نفسها معرضه الاستيعادي سنة 2001. لكنّ التّظاهرة الكبرى التي كرّم فيها، كانت بينالي الشّارقة سنة 2003 حيث أقيم معرضه الاستعادي.

ودلّ تواتر العرض الفنّي في هذه المرحلة الأخيرة من حياته عن اهتمام متزايد بتجربته الفنّيّة من قبل القائمين على المشهد الفنّي.كما عكست هذه المرحلة انزواء شـــاكر حـــسن وانصرافه عن النّاس، فبقي في بغداد أسير المرض إلى أن توفّي في5 مارس من سنة 2004.

لقـــد شـــكّلت هذه المحطّات الكبرى، الشخصيّة الفنّيّة لشاكر حسن حيث التـــصق فيها الفنّ بالحياة إلى درجة التّوحّد وإذا كانت هذه الشّخصيّة مفردة فإنّ انفـــتاحها على الآخر في مدارات معرفيّة كثيرة وتنقّلها في أصقاع عديدة في العالم، مكّنها من اكتساب صفة التّرحّل الدّائم.

1-2-أطوار الكتابة في تجربة شاكر حسن:

تمـــثّل الكـــتابة لدى شاكر حسن نشاطا حيويّا في تجربته، لا بمعنى كمّي ولكن على أساس أنّها رافد جوهري للتجربة الفنّية حتّى أنّه يعتبرها هدفا متينا لتحقـــيق الوجود إذ يذكر"لعلّي غير مغال إذا قلت أنّ ما أهدف إليه في الكتابة

---

1 شاكر حسن وهناء مال الله: **مقدمات وإيضاحات** – من وثيقة تظاهرة "المحيط والبيئة في الفن العراقي "تنظيم الجمعية الملكية للفنون الجميلة – الأردن – 1997 ص 4.

بالإضافة إلى الرّسم هو أن أحقّق وجودي في العالم بصورة موضوعيّة ستزيد من معرفتي[1].

فتحقيق الوجود، حسب شاكر حسن، تفرضه الكتابة التي يراها عملا هامّا، فالشّكل الفنّي والحرف المكتوب هما أشبه بالوجه والقفا في تجربته.

لم تكـــن كتاباته النظريّة ناشئة من فراغ، بل إنّ التّراث الفكري السابق مهّد للـــبعد التّـــنظيري، فخلال الحرب العالميّة الثّانية شهد العراق محاولات هامّة لبلورة الثّقافة الفنّية أساسها ما قام به الفنّان جميل حمودي الذي أسّس وهو ما يزال طالبا مجلّـــة "الفكر الحديث" سنة 1945 وأصدر أيضا "رسائل فنّيّة تحت اسم استوديو" فكانت لهذه المجلّة الريادة في نشر الدّراسات الفنّية الجادّة.

وحاول الفنّانون العراقيّون تأسيس بوادر لكتابات تنظيرية، لكنّ هذه البدايات وخاصّة مع جماعة الروّاد لم تتبلور بشكل بارز، ففي أواخر الخمسينات حاول فنانو هـــذه الجماعـــة تدوين بعض التعليقات على معارضهم في شكل آراء، وذلك من خلال ما قدّمه إسماعيل الشيخلي في مقدّمة دليل المعرض السادس.

لكـــنّ الكـــتابة النظريّة لم تجد حضورها البيّن إلاّ مع بيان جماعة بغداد للفنّ الحديث.

ولئن شرع شاكر حسن في الكتابة في الصحافة العراقيّة منذ الخمسينات حيث نـــشر مقالاته الأولى في مجلّة الفكر الحديث، فإنّ نشاطه الكتابـــي تواصل إلى غاية التـــسعينات، وبـــشكل مكـــثّف، إذ في رصيده كمّ هائل من المقالات في صحف ومجـــلات محلية وعربية عديدة مثل: الآداب – الأديب – الأقلام – آفاق عربية – الجمهـــورية – الـــثورة – فنون.. واحتوت هذه المقالات مواضيع عديدة في تاريخ الفـــنّ الغربـــي والعربـــي، وفي صنوف الرسم والنحت والعمارة بمناسبة أحداث فنـــية أو معارض فنية وبعضها عبّر عن هواجس ذاتيّة عايشها فكر آل سعيد الذي يقـــرّ بـــدوره بوجود مسلكين في كتابته أحدهما يخصّ الدراسة التاريخيّة والجماليّة، ويخـــصّ الآخـــر الـــرّؤية الفنيّة، وقد عبّر في ذلك في كتابه **الحرّيّة في الفنّ** بشكل صـــارم: "هكذا تجرّأت لأوّل مرّة منذ أكثر من عشر سنوات على تجاوز مسالكي القديمة في كتابة المذكرات الشخصية والدراسات التاريخية والجمالية إلى طريق آخر

---

1 شـــاكر حـــسن آل سعيد: **الحرية في الفنّ**– المؤسّسة العربيّة للنّشر – ط 2 – السّنة 1994 – ص 12.

في طـــرح رؤيـــة فنـــية تستطيع أن تواكب أسلوبـــي في الوجود بواسطة البحث التّشكيلي[1].

فعـــلا، هـــناك تلازم بين البحث التّشكيلي وبين الكتابة. بل نعتمد لفظة شـــاكر حـــسن حيـــنما يعبّر عن هذا التلازم بالتواشج، لما في الكلمة من بعد شـــعوري، وجـــداني وروحي أيضا. فهو يذكر "كنت بل كان عليّ أن أعتبر مـــؤلفاتي المرئية والمقروءة معا نوعا من هذا التّواشج، هكذا استمرأت منذ أمد بعـــيد معـــنى (التنظير/التطبيق) في فنّي"[2] فأصبح الفعل التّشكيلي رديفا لفعل الكتابة والتنظير مثل علاقة الجسد بالرّوح بل هما وجهان لكيان فنّي واحد، ولا يعـــني ذلك القول بأسبقية الواحد عن الآخر، فالتّشكيلي ينشأ من الكتابة بمعنى البحث النظري وكذلك هذا الأخير يتولّد عن الممارسة الفنّيّة. ثمّة جدل بينهما، نـــوع مـــن الحياة التي تفترض فناء الواحد في الآخرولعلّ ما ينبجس بينهما هو الحياد، هذه المنطقة التي يعتبرها الفنّان ذاته، خصيصة التّأمّل وذروته، ولعلّ هذا الإيمـــان بتواشـــج (التّنظيري بالتّشكيلي) هو الذي أفرز في سنة 1986 كتاب "الحـــرب والـــسلام" لـــشاكر حسن وأصبحت ذات الفنّان مخترقة بين هذين المشغلين.

ولم يكتف شاكر حسن بنشر أفكاره في صيغة المقالات والدراسات بل عمد إلى نشر كتب مخصوصة ضمّ بعضها أبرز ما نشره من مقالات وعدّت هذه الطريقة خاصية في أغلب كتبه. فهو ينتقي الدّراسة التي تعبّر بعمق عن تصوّراته ليجعلها في دفّة كتاب.

ولـــئن كانت صلة شاكر حسن بأعماله الفنّيّة ملتبسة، من جهة اهتمامه بها وحفظـــه لها، فلقد كابد صلة شبيهة بأعماله المكتوبة حيث أنّ البعض منها لم يكن مـــنظّما بـــشكل يسهّل عمليّة النّشر حتّى أنّ العديد من كتاباته طالتها الأخطاء، ويعـــزى ذلـــك إلى طـــريقة كتابة شاكر حسن حيث تتداخل في مخطوط الكتاب الملاحظـــات الهامـــشيّة مـــع المتن، وهو ما عبّر عنه الفنّان طلال معلّى الذي تولّى الإشراف على نشر كتاب "البحث في جوهرة التّفاني".

---

1 المرجع نفسه ص 11.

2 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التنظير والنقد الفني** – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1994 – ص 54.

إنّ المنتج الكتابـــي لشاكر حسنساير المنتج الفنّي البصري، غير أنّ المتفحّص لكـــتاباته يقـــرّ بأنّ الفنّان لم يهمل نصوصه قدر إهماله لأعماله الفنّيّة وكأنّ قداسة الكلمة بقيت في لاوعيه أذكى من منزلة الرّسم.

مؤلفاته: (صادرة عن دار الشؤون الثقافية - بغداد)*

1- الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي 1964
2- دراسات تأمليّة 1969
3 - البعد الواحد 1971
4- البيانات الفنية 1972
5- الحرية في الفن 1975
6- تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق 1982-1988
7- الحرب والسلام 1986
8- حافظ الدّروبي
9- الأصول الحضارية والجمالية للخط العربـــي 1988
10- جواد سليم 1988
11- خليل الورد 1988
12- عند مشارف خندق الاستشهاد 1988
13- الحرية في الفنّ ودراسات أخرى (ط2) 1994
14- مقالات في الفن والنقد التشكيلي 1994
15- أنا النقطة فوق فاء الحرف 1998

2 - في عوامل نشأة المصطلح

لقـــد أشـــار شاكر حسن إلى المسألة السياسيّة التي تكوّن جزءا من تصوّره، ولكـــنّه جـــزء خفيّ وغير جوهري بالمعنى الضّيّق للفظة السياسة، فكثيرا ما أورد الفنّان آراء وناقش وضعيات سياسيّة، من زاوية الفنّ لا غير، وهذه ميزته إلى درجة نتبـــيّن فيها أنّ البعد السّياسي متخفّ في فكره ولا يظهر إلاّ في التباس مع الخطاب الإيديولوجـــي الذي يكون أوسع بطبيعة الحال على اعتباره مجموعة الأفكار والقيم

* اعـــتمدنا فـــي جمع هذه العناوين بشكل رئيسي على المعلومات الواردة في كتيب المعرض الاستعادي للفنان شاكر حسن آل سعيد - منشورات مركز صدّام للفنون 1994 - ص 14.

والتـــصورات الـــتي يحملها الفرد. فكثيرا ما يقع اللّبس بين السّياسة والإيديولوجيا بسبب غموض تعريف مفهوم الإيديولوجيا[1] وحسبنا أن نعتبر أن المنظومة الفكريّة لـــشاكر حـــسن هي الإيديولوجيا التي يمثّلها الفنّان حيث لا تكون الآليّة السياسيّة ســـوى بعـــد بسيط داخلها، ونعني بالآلية السياسية التصوّر الفنّي في شأن قضايا تختص بالمجال السياسي وهذا التصوّر يكوّن لدى شاكر حسن أداة فكريّة تسمح له بإنـــشاء خطاب مخصوص لهذا المجال، وعلى اعتبار أنّ السياسة قد أسهمت بشكل كـــبير في نحت أوضاع فنية مخصوصة شملت أيضا تصورات آل سعيد نفسه الذي يخـــرج خطابه الفكري من مأزق الالتباس الإيديولوجي والسياسي فالإيديولوجيا بالنـــسبة إلـــيه "**تمـــثّل المنظور المسبق الفكري للفنان والعقيدة التي ينطلق منها التعبير**"[2].

لـــذلك فإنّنا سنركز في هذا الجانب على تصوّرات شاكر حسن بشأن تعامل البعد السياسي مع الظاهرة الفنيّة، وكيف أثّر هذا التعامل على تزويده بمواقف فنيّة تدعم تجربته وتشكّل جانبا من وعيه النّظري.

2-1- في العاملين الثقافي والاجتماعي:

يعود وعي شاكر حسن بأهميّة البعد الاجتماعي في الفنّ إلى بداية الخمسينات، فـــإلى جانب اطّلاعه على الفلسفات المادّية التي تحدّد العلاقة الواضحة بين المجتمع والفنّ فإنّ صلته بجواد سليم مثّلت هذا التجسّد. فكان السّياق الاجتماعي له آثاره النّظـــريّة والتّجـــريبيّة في تفكيره. وهو سياق متداخل مع الثّقافي والحضاري في نموّ مطّـــرد. لهـــذا فإنّنا سنرصد حركته أي سيرورته ولا يعني ذلك انتفاء الثّوابت فيه ولكـــن ســـننظر في علاقة الفنّ بهذه السّياقات في الفترة التي عاشها شاكر حسن مـــستدرجين كـــلّ ما له صلة بها لبيان المؤثّرات السّياقيّة التي نمت فيها مصطلحاته وآليّاتها الفكريّة.

---

1 يعـــود لفـــظ "إيديولوجـــيا" إلـــى سنة 1876 حيث أشاعه المفكر الفرنسي دوتراسي، ويعني المنظومة الفكريّة التي يحملها فرد أو جماعة، وله استعمالات كثيرة التبست بظاهرة الاعتقاد السياسي الجماعي.

2 شـــاكر حـــسن: **حوار الفن التّشكيلي** - (كتاب مشترك) مؤسسة عبد الحميد شومان - دارة الفنون، الأردن - ط 1- 1995 - ص 120.

2-1-1- درس جواد سليم:

إنّنا ننطلق من رصد حادثة بسيطة في الحياة الثقافيّة لشاكر حسن قبل التّوغّل في مواقفه النابعة من تصوّرات فكريّة محدّدة بشأن العلاقة بين الفنّ والمجتمع. لقد أورد آل سعيد شاهدا هامّا من مداخلة الفنان جواد سليم التي ألقاها عند افتتاح معرض "جماعة بغداد للفنّ الحديث" الأوّل سنة 1951: "خذوا البيوت فأوّل ما يلفت نظرك فيها الأثاث العالي وصلة الطراز التكعيبي المشوّه بالسجادة الفارسيّة، ثمّ تدور بنظرك فترى الكتب النفيسة مستعاض عنها بمجلتي الاثنين ومسامرات الحبيب وأحيانا ترى رفّا من الاسطوانات إذا اقتربت منه وجدته (تانكو أرجنتين) مثلا وإن كان الذوق أكثر محلية فإسطوانات (فريد الأطرش) وترفع رأسك للجدران لتجد صورة لرب العائلة في شبابه وكهولته وشيخوخته وصورا للأحفاد... أمّا إذا ارتفع الذّوق وأحسّ صاحبه بالحاجة للفنّ فإنّك قد ترى صورة لفتاة تثير في النّفس أنواعا من الغرائز.. هذا هو الذّوق العام"[1].

يبدو الشّاهد بسيطا، وهو يكشف حرقة جواد سليم بشأن تدنّي الذّوق العامّ، فالمواطن العراقي لم يعد متّصلا بالفنّ، بقدر ما هو متّصل بذائقة مشوّهة جدّا، وسبب ذلك الهوّة بين الفنّ وبين المجتمع، فلا يمكن أن ترتفع ذائقة الناس الفنيّة إلاّ بوجود فنّ ناهض من عمق العلاقات الاجتماعيّة أي معبّر عن النّاس أيضا في المعنى المباشر أو الضيّق، وهذا ما دفع جواد سليم نفسه إلى التّأكيد على البعد الاجتماعي للفنّ في تجربته الفنيّة، منطلقا حتّى من عنصر اللّون حيث يدعو إلى الانطلاق من ألوان البيئة العراقيّة ومن المحيط الاجتماعي مهتديا في ذلك بالفنان يحي الواسطي، كما أنّ استلهامه للتراث تميّز باستعماله للبعد الاجتماعي: "إنّ اهتمام جواد سليم باستلهام التراث الحضاري الرافديني في رسومه وطريقة ابتداعه لمفرداته اللّغويّة التشكيليّة... تحاكي تماما طريقته في التعبير عن العلاقات الاجتماعية التي يعبّر عنها في سلوكه الاجتماعي ووعيه السياسي والثقافي أو بالأحرى في فهمه للإنسانيّة.[2]

---

1 ورد الشاهد في كتاب شاكر حسن: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيلية في العراق** ج 1- ص 156.

2 المرجع نفسه- ص 21.

2-1-2- درس يحي الواسطي:

في منتـــصف الخمسينات توجّه آل سعيد إلى فرنسا وتحديدا باريس (من 1955-1959) ليحاول تقديم أطروحة عن الواسطي[1] بعنوان "الخصائص الفنية والاجتماعية لرســـوم الواســـطي" (نشرت فيما بعد في بغداد عام 1964) وقد اهتمّ به في إطار تشجيع جواد سليم ومن قبله ساطع الحصري أيضا الذي دفع الفنانين إلى النّظر في التـــراث الفنّـــي العربـــي. لقد مثّل الواسطي مرحلة مؤثّرة في تفكير وتجربة الفنّان فاغـــتذى مـــنها في مـــستويات عديـــدة من أبرزها السمة الاجتماعية لمنمنمات الواســـطي. فاســـتلهم شاكرحسن من نظرة الواسطي وأعماله في تجربته الفنيّة في أواخـــر الخمـــسينات قبل أن يتوجّه إلى التجريد في أعماله وهو يعتبر أنّ الواسطي مدرسة فنية كبيرة يظهر فيها امتداد الفنّ السومري أيضا: "لقد كان الواسطي كأيّ فـــنّان ســـومري أو بابلي أو آشوري أو حتى حضوري لا يرسم الإنسان لذاته بل الإنـــسان وهـــو في حالة حضور اجتماعي سواء كان ملكا أو كاهنا أو فلاّحا أو محاربا"[2] هذا العنصر الرئيسي: انفتاح الفنان على موضوعات الكائن الحي وهو في حـــركيته الاجتماعيّة يبلور التّصور الرّئيسي لاستفادة شاكرحسن الذي ينظر إلى الممارسة الفنيّة باعتبارها فعلا داخل المجتمع، وبالضرورة تنشدّ إلى مواضيع الإنسان وهمـــومه ومـــشاغله. إنّ الواسطي الذي اعتبره بابادوبولو معلّما للفنّ الإسلامي" كانت منمنماته تكشف عالما ممثّلا قريبا من الواقع، بواسطة شخوصه التي تتموضع في وظيفة حركيّة"[3]. فعلا قام الواسطي بالاقتراب من الواقع الاجتماعي فصوّره في ارتـــباط فنّـــي بإبداعـــيّة مقامات الحريري-النّصّ الذي اشتغل عليه الواسطي في مخطوطه-فاهتمّ بتصوير الحياة اليوميّة في أجلى مظاهرها، من مجالس اللّهو والشّراب

---

1 يعتبر يحي بن محمود الواسطي من أبرز أعلام مدرسة التّصوير العربي في بغداد في القرن الثالث عشر الميلادي، ويعتبر مخطوط "مقامات الحريري" الذي انجزه سنة 1237 من أشهر أعمالـــه التصويرية التي تؤكد مهارته في فنّ التصوير وحذقه في التخطيط والتذهيب واتسم عملـــه بقدرتـــه على استيعاب المادّة الأدبية التي زخرت بها المقامات وبخروجه عن بعض محـــتوياتها مـــن خلال تصوير مشاهد لا نراها في النصّ محاولا بذلك الخروج عن الأطر التسجيلية التي تعيق مخيلة الفنان.

2 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التّنظير والنّقد الفنّي**- ص 28.

3 **A. Papadopoulo**: *L'islam et l'art musulman* - Editions Citadelles et Mazenod - Paris, 1976, p. 99.

والحانــات ودقّــق التّفاصيل والجزئيّات ورسم مجالس القضاة والولاّة والأشخاص وكذلك الحيوانات وخاصّة الجمال والخيول، وصوّر طراز العمارة الموجودة آنذاك مــن مــساجد وقصور وبيوت والخانات التجاريّة، فمثّلت كلّ هذا المجتمع في كلّ قــسماته، حتّــى أنّ الــباحث عيسى السّلمان رأى أنّ "التصاوير التي رسمها يحي الواســطي وثائق تاريخية مهمة تلقي الضوء على كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية في الفتــرة الــزمنية الــتي عاش فيها"[1]. وخارج مقولة الوثيقة التاريخية التي تقلّص الإبداعية الفنية فإنّ هذه المنمنمات حققت امتلاء كبيرا بالحياة وهي ميزة يعلي من شــأنها شاكر حــسن، فيعتبرأنّ الفعالية الفنيّة متصلة بهذا الوجود المرئي في تجلّ من تجلــياتها وربّما يتصادى هذا التّصور مع ما انتهت إليه الباحثة سارّة الكوباجي في قــولها بــأنّ الواسطي "يعبّر عن واقع لا يهمّه أن يكون ثقيلا أو خفيفا، أصفر أو أحمــر، لأنّــه تخلّص من عبء ما يثقل الحياة ويجذبها إلى التحت [...] فالحياة التي يــرسمها لــنا الواســطي جادّة [...]. فالقائمة المرفوعة والأيدي المتحرّكة والعين الخاطــبة، والدابة التي تتسلّق كلّها أنماط حياة قصدت أن تذكّرنا انّ كنه الحياة هو في أنّهــا "هذه الحياة"[2]. هذا التّشديد على الحياة يتّخذ بعدين اثنين، الحياة بمعناها الاجتماعــي المحض، والحياة بمعنى بلوغ جماليّة المنمنمة إلى طورالقبض على الفعل الإبداعي الخلاّق.

2-1-3- التّصوّر المادّي التّاريخي:

تلــبّس فكر شاكر حسن بالفكر المادّي، غير أنّه تلبّس غير تامّ. وهي مسألة جديرة بالنّظر لأنّ الفنّان لم يكن مجرّد ببّغاء للتّصوّرات الماركسيّة عموما، في تناولها للفــنّ وخاصّــة الراديكالية منها. وكي نبحث في هذا الموقف ننطلق من شاهدين مركزيّين:

- "إنّ العمل الفنّي هو مجرّد انعكاس لوجود مادّي أي أنّ الفنّ كفكر يأتي بعد التطبيق لا قبله"[3].

---

1 ورد الشاهد في كتاب **جمالية الفن العربي** – ص 59.

2 ســارة كوباجــي: **أبو زيد سائلا أهل المدينة** – مجلّة كتابات معاصرة – عدد 46 – مارس 2002 – ص 137.

3 شــاكر حــسن آل ســعيد: **فــصول مــن تــاريخ الحــركة التّشكيليّة في العراق**– ج 1 – ص 146.

- العمل الفنّي يظلّ في زعمنا (هو) البنية الفوقية للظّواهر الاجتماعيّة في حين تصبح هذه الظّواهر البنية التّحتانية له ولكن ليس تماما بمعنى أن يعزى لها أسباب انعكاسها فيه، بل بمعنى أن نجد فيها الصّور المماثلة له"[1].

قبل تحليل هذين الشاهدين حريّ بنا أن نشير إلى مسألة هامّة تتعلّق بالتكوين الأكاديمـــي لشاكر حـــسن فقد تلقّى تكوينا جامعيّا في العلوم الاجتماعيّة في الفترة الممتدّة بين 1942–1948 بدار المعلّمين العالية، وبالتالي فإنّ معرفته الجامعيّة ساعدته كثيرا على بلورة أفكاره الاجتماعية بشأن الفنون.

ويـــبدو اهتمامه بعلم اجتماع الفنّ واضحا، وخاصّة ارتباطه النّقدي بالنّظريّة الماركـــسيّة فمفهـــوم **"الانعكـــاس"** متغلغل في الأدبيّات الماركسيّة. ولا شك أنّ آل ســـعيد قد اطّلع على هذه الأدبيّات وميّز بين التّصورات الرّاديكالية أو الحرفيّة وبين علم الاجتماع الماركسي الذي حاول تنسيب العلاقة بين الفنّ والمجتمع فرغم أنّ مـــاركس يعلـــن في كتابه "رأس المال" موقفا حاسما من هذه العلاقة في قوله: "حـــركة الفكـــر عند هيغل التي يشخصها تحت اسم الفكرة هي التي تخلق حركة الواقـــع، فالواقـــع ليس إلاّ الشّكل الظّاهري للفكرة أمّا حركة الفكر عندي فهي عكس ذلك: إنّها انعكاس لحركة الواقع منقولة وموضوعة في ذهن الانسان"[2] فإنّ الماركـــسيين اللاّحقـــين حاولوا تأويل هذا الرّأي وتنسيبه. فقد أقرّ ماكس رافائيل بمـــشكلية الربط الآلي بين الفنّ والمجتمع لذلك يعتبر أنّ حلّ "القضايا الأساسية التي تطرحها أو لم تطرحها بعد نظرية ماركسية حول الفن، ينبغي أن يجاب عن السؤال الـــتالي: مـــا هي العلاقات بين الاستقلال النسبـــي للخلق الفني (مع نظرية علمية للفن تفسره) والظروف الاقتصادية (مع علم اجتماع للفن يوضح هذه الظروف)؟ إنّ القضية العلمية لنظرية الفن هي مجرد التعبير الأكثر تجريدا عن العلاقة التي تحصل بـــين التبعية النسبية والاستقلال الذاتي النسبـــي للفن"[3]. ويمثّل هذا الموقف تنسيبا واضـــحا في اتّجاه العلاقة بين العامل الاجتماعي وبين الفن وقد اطلع شاكر حسن على هذه الطروحات في دراساته الجامعية، ونقده اللاحق للماركسية لم يهمل فيه

---

1 المرجع نفسه – ص 21.

2 ورد الـــشاهد في كتاب جون فريفل: **كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية** – ترجمة: عبد المنعم الحفني – مكتبة مدبولي – الطبعة الثانية 1977– ص 63.

3 مـــاكس رافائـــيل: **برودون، ماركس، بيكاسو**– ترجمة د. مجيد الراضي – مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي – ط. 1 – 1987 ص ص 155–156.

التعــرض إلى هذا الجانب، أي إنه مدرك لانتفاء القراءة الحرفية ولمفهوم الانعكاس الآلي رغم أنه - كما ورد في الشّاهدين - يتبنّى القراءة الماديّة لنشوء العمل الفني، وهي مسألة هامة تجعله مترددا دائما بين الفكر المادي من جهة وبين الفكر المثالي. إلاّ أنه - في مستوى المرجعيات - لا يحيل بشكل مباشر على الفكر الماركسي بل ســيقاومه في كتابات متفرقة، بقدر ما كان دائم الإحالة على مرجع هام في علاقة الفن بالمجتمع وهو كتاب "التصوير والمجتمع" لــ بيارفرانكستال"[1] حيث يتبنّى آراءه في كــثير مــن الأحيان. إذ يعتبر فرانكستال أنّ "الفنانين اليوم مثلما في أي عهد، يشكّلون الشّريحة الخاصّة في المجتمع، إنها شريحة القوم الذين تعود إليهم سلطة إظهار الممكــنات (الطاقــات الكامــنة) والحاجــات التي تختص بذويهم بواسطة شكل محــسوس"[2]. ونجـــد في هذا الرّأي ما يتجاوب مع تصورات شاكرحسن، الآنفة الذكر.

إنّ اجتماعــيّة الفــنّ لدى شاكر حسن نمت في ظلّ مؤثّرات أخرى من بينها دعوة العديد من الفنّانين العراقين إلى ربط العمل الفنّي بشبكة العلاقات الاجتماعية ولعــلّ مــن أبرز هؤلاء، الفنّان إسماعيل الشيخلي الذي اهتمّ برسم حياة الإنسان العراقــي في بغــداد محرزا بذلك تقدّما في مستوى رؤيته الجماليّة الاجتماعيّة، كما كــان الفنّان والمنظّر محمود صبري واحدا من المؤثّرين في فكر آل سعيد، لا بمعنى تبنّــي هذا الأخيرلفكره، ولكن لما زرعه صبري من أفكار مادّية كانت تبعث على الجــدل المخــصب. فقد كان يعتبر أنّ التّحوّلات في الفنّ العراقي مردّها التغيّرات الاجتماعــيّة "نــرى في الفــنانين، أفرادا وجماعات اندفاعا في الاتجاهات التعبيرية والتجريديّة والتكعيبيّة والسّرياليّة، وفي تجارب شكلية متنوّعة، لأنّهم على حدّ قولهم

---

1 يعتبــر فرانكــستال (1900- 1970) من أبرز المهتمين بصلة الفن بالمجتمع، فهو يشدد في كتاباته على اعتبار أنّ الفعل الفني هو فعل اجتماعي وقد استقرأ تاريخ الفن، بحقباته المختلفة مبــرزا إنــتاج كــل حقبة لنسق تصويري ما هو إلا نتاج راهنية العلاقة بين الفنان وزمنيته التاريخية. دون أن يقر بمفهوم الانعكاس الماركسي بل تخطاه لإحلال دراسة تاريخية مقارنية للأنــساق التــصويرية فمــن خــصائص الفن أنه يبلور تصورا تخييليّا لتنظيم جديد للفضاء الاجتماعــي. فــالفن لــيس موضوعا للمتعة فقط بل هو تكوين اجتماعي يدمج الفكر بالفعل البشري ويكون بذلك صيغة تواصل وتحول للعالم. فينطلق بعلم سوسيولوجيا الفن إلى مرحلة مــتقدمة يــدرس فيها ما يسميه بسوسيولوجيا الأشكال. من أبرز كتاباته: التصوير والمجتمع (1951) الفن والتقنية (1956) الحقيقة التشخيصية (1965) الصورة والمكان (1967).

2 **Pierre Francastel**: *Peinture et société* - Gallimard 1991 - p. 211.

يـــرغبون في التّوصّل إلى شيء. إنّ هذا الشعور في الواقع ليس إلاّ وجها آخر لحقيقة مادّيّة هي أنّ الأهداف الجديدة التي أخذ الفنّانون يضعونها لأنفسهم، والتي تنعكس عن التطوّرات الاقتصاديّة والفكريّة والاجتماعيّة أخذت تتطلّب شكلا آخر للتعبير يناســـبها"[1] وتبلور رأي الفنان محمود صبري في شكل اتّجاه كامل داخل الحركة التّشكيلية العراقيّة، التقت فيه آراء شاكر حسن بقدر ما افترقت، فعنصر الاشتراك الكـــبير مـــرتبط بالقول بأنّ للفنّ خلفيّة مادّية اجتماعيّة وإن كان صبري يعتبرها أوســـع، بمعـــنى أنّها اقتصاديّة بالأساس حتّى يلتقي بجوهر النظريّة الماركسيّة حين تعتـــبر العامـــل الاقتصادي محدّدًا للفعاليّة الفنيّة (ليس عاملا أوحد) كما سلف أن ذكـــرنا. إنّ شاكر حسن يعتبر الرسّام شاهدا على عالم خارجي سبق أن تمّ تكوينه وأنّ مهمّته لا تتعدّى التأمّل والتّعرّف، وهذا ما يتوازى مع ما تطرحه نظريّة واقعية الكـــمّ لمحمـــود صبري في وجه من الوجوه، حيث تنطلق النظريّة من وجود عالم موضـــوعي خـــارج الإنسان ومستقلّ عن وعيه، لكنّها لا تعتبره عالما منجزا تامّا، وهي نقطة خلافيّة سحيقة. فالعالم الخارجي دائم التطوّر وهو يشهد عملية تكوين مستمرّ وتفاعل لا ينتهي. وبالتالي فإنّ شاكر حسن، يجسّد تصوّرا آخر لهذه العلاقة بـــين الفـــنان وواقعـــه الاجتماعي، ونلحظ في هذا المستوى انزياحا تدريجيا عن تصوّراته الاجتماعيّة الأولى حيث اتسمت بطابع مادّي أكثر ونعزو ذلك إلى تغلغل الـــتوجّه الروحـــي المثالي في فكره لاحقا، ورغم هذا الانزعاج وهو منطقي بحكم تطوريّة الذهن البشري وتقدم التجربة الفكريّة والفنيّة للفنان، لا يعدم الصلة الوثيقة القائمة بين العمل الفني والمجتمع ولذلك مظاهر ثلاثة: الالتزام – المنظور الطبقي – الوظيفة الاجتماعيّة.

إذ يقـــرن شاكر حسن مبدأ الالتزام الفنّي بمبدإ الحريّة وهذا ما ينحاز فعلا عن الطّروحات المادّية الحرفيّة التي ترى في الالتزام تبنيا لمشاغل الطبقة العاملة وعقيدتها وإيمانهـــا بـــالخلاص الاجتماعـــي. ويكون الالتزام لدى آل سعيد شرطا ضروريا للإبـــداع الفنّي. فالفنان يعبّر عن ولائه لمجتمعه وعلاقته به ويبدع لهذا المجتمع ذائقة فنّـــية جديـــدة وتقاليد جديدة، بمعنى أنّه يتجاوز المألوف الفنّي الاجتماعي. وهذا يـــرتبط بوجود بعد ذاتي في العمليّة الإبداعيّة مشروط ببعد موضوعي يمثله الالتزام

---

1 شاهد للفنان محمود صبري ورد في كتاب شاكر حسن: **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق** ج 1– ص 141.

الاجتماعي، وهذا الزّوج: الذّاتي/الموضوعي سيكون محورا جوهريّا في فكر الفنان.
إنّ الالتـــزام الاجتماعي يقلّص من حدّة النزوع الذاتي أي يحدّ من تمحّض "أنويّة" سلبيّة لا تهتمّ بمجتمعها. فعلى هذه الذات أن تستبطن الوعي الاجتماعي وفي أوسع مداراتها أن تنفتح على الوعي الإنساني الذي يشمل جميع المخلوقات وجميع المراحل التي مرّ بها الإنسان في مسيرته التاريخيّة. فتكون لها خصيصة أفقيّة تتواصل فيها مع مجـــتمعها الـــراهن وعموديّة تستحضر فيها الحضور الإنساني عبر التاريخ المجتمعي والخليقي أيضا.

لا يعـــني الالتـــزام التّمرّد على القواعد الأكاديميّة للفنّ والمناداة بتغييرها نحو تأســـيس أســـلوبـــي جديد، فهناك تمرّد آخرعلى أحاديّة الذات، وبذلك يتجسّد الالتـــزام في حـــوار الـــذّات مـــع العالم الخارجي. فثمّة وحدة بين الذّات والعالم الاجتماعـــي، ويميّز شاكر حسن بين طرفين رئيسيّين في العالم الخارجي للفنّان، بين عـــالم المجـــتمع (الإنسان) وبين العالم المحيطي الخليقي (الكائنات الأخرى والكون بأســـره)، فيتدرّج الالتزام من إطاره المباشر المتماهي مع الفنان كذات إنسانيّة إلى إطـــار رحـــب ومطلق. وهذا ما يجعل الالتزام منفتحا على الزّمان ممثّلا في تجارب الفـــنانين السابقين، والحضارات الأخرى أيضا. فيستبطنها الفنّان لتخلق جدلا في ذاتـــه وحـــوارا ميزته الصّيرورة، وهذه الديناميكية الداخلية تنتج حريّة كبيرة لدى الفـــنان في اختـــيار صيغة أساليبه وتحقّق له "حضارة شخصية" بتعبير شاكرحسن، وهـــي صورة مثلى للحضارة الاجتماعية لأنّ الفنان في ترحاله إلى أصقاع التجربة الفنـــية البشرية من خلال الذاكرة الفنية يتمكّن من استيعاب البعْد الحضاري في فنّه حـــين يجعل الماضي متواصلا مع الحضارة ومتطلّعا إلى المستقبل، لكنّ القول بوجود "حضارة شخصيّة" أو ما اصطلح على تسميته شاكر حسن بـــ "المتحف الاثنوغرافي" أيضا يجعلنا ندقق معنى الحضارة في تصوّره فهو يقرّ بوجود طبقات حضاريّة ويرى أنّ "المفهـــوم المعروف هو ما يتضح في هذه الحضارة الاجتماعية والثقافية بالذات، فهـــو تراث مدوّن وقامت من أجلها كثير من البحوث والدراسات [...] فالفنان العبقـــري هو الذي يستطيع في آخر الأمر أن يجسّد حضارته الشخصيّة في حضارته الاجتماعيّة"[1].

1 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في النّقد والتّنظير الفنّي**- ص ص 38-39.

فالالتزام إذن، لم يعد مجرّد بعد اجتماعي بل حضاري. و لم يعد يعبّر عن كتلة سياســيّة أو إيديولجيا محدّدة بقدر ماهو التزام أشمل إنساني يتجاوز الحدود القوميّة الضيّقة.

أمّا في مستوى المنظور الطّبقي فيحدّد آل سعيد موقفه من التصوّرات البورجوازيّة للفــنّ في أكثــر من موضع وهو موقف ينبني على ما تعكسه هذه الطّبقة من ذائقة في المجتمع. يذكر في هذا الصّدد معلّقا على بعض الأعمال الفنيّة: "فهذه الأشكال المنمّقة والجــثث الإنسانيّة ذات الشرائط الملوّنة فلا يمكنها أن تشبع أذواق أولئك البائسين العامّــة إلاّ مــن قبيل تحقيق الرغبات المكبوتة... اللوحات بأجمعها تروّج لنا ذوقا لأصــحاب الثــروات والقــصور ذات الجدران المصبوغة... أمّا بيوت الفلاحين والعمّال وجدرانها ذات الأخاديد وكتابات الطّباشير والفحم وفتحات المسامير فهي عــنهم بعيدة كلّ البعد"[1] ويبدو شاكر حسن من خلال الشاهد، ناقدا لهذا الموقف الطّبقــي دون أن يــنمّ موقفه عن خلفيّة ماركسيّة بل إنّه يهاجم هذه الذائقة ومن زاوية صدّه لأيّ موقف طبقي حتى وإن عبّر عن طموحات طبقة كادحة، وهو بهذا يتعارض مع الإيديولوجيا الماركسية بشكل جوهري، فكأنّه يدعو إلى فنّ لا طبقي (ومــنه التــزام لا طبقي أيضا). وليس هذا الموقف مستحدثا لدى آل سعيد لأنّه حاضــر مــنذ ســنة 1966 تاريخ نشره لآراء مبثوثة في مقال **"ملحق ضدّ الترف الفنّــي"**[2] ويعــني بالتّرف معنى التكبّر الذي يمثّله الوعي الطبقي وتخصيصا الطبقة الوســطى التي يعتبرها المحيط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي الذي ترعرعت فيه الحركة التشكيليّة العراقيّة وقد أشار إلى انتمائه الشخصي لهذه الطّبقة[3].

إنّ مــشكلة الفنّ الطبقي أنّه اعتقاد جازم أقرب إلى الدغمائية وهذا يتعارض مع حريّة الفنان الذي تكون تجربته استرسالا لبحث إبداعي لا يرتبط بمصلحة طبقة دون أخــرى. فمصادرة الحريّة الإنسانيّة والإبداعيّة تخلق زيفا إبداعيا لذلك اعتبر الكاتــب أنّ البيان الشيوعي مثّل مصادرة حقيقية لهذه الحريّة، ومن هنا يعني رفضه المطلق للطروحات الماركسيّة.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق- ج 2** - ص 103.

2 نــشره أوّل مرّة في 30 جوان 1966 بملحق صحيفة الجمهورية - العدد 777 ثمّ أعاد نشره في الطبعة الثانية من كتابه (الحريّة في الفنّ) سنة 1994.

3 يقول في كتابه: **الحرية في الفنّ: "أنا من الطبقة البورجوازية المثقفة"** ص 59.

لكنّ الوعي المترف (أي الطبقي) انتهى بالفعالية الفنيّة إلى انقسامها إلى ثلاثة أشكال:

- إمّا ادّعاء الفنّان أنّه خالق فيبلغ بذلك طور التّأليه.
- إمّا أن يكون الفنان مجرّد محاك للواقع وخادم للفكر والعقيدة وهذا ما ذهبت إليه الواقعيّة والواقعيّة الاشتراكية بالتحديد.
- إمّا أن يعبّر الفنان عن طبقة منبوذة ومستهجنة.

فمن الضّروري أن يتجاوز الفنّان "التّرف الفنّي" الذي سرعان ما يتحوّل إلى عقيدة صلبة تحيل الممارسة الفنية إلى مجرّد عمل تطبيقي مؤتمر بهذه العقيدة، وفي حين أنّ الفنّ هو تجربة معيشة ذات "حضور مجاني" أي ليست ردّ فعل قصدي أو تعبيرا عن فكرة ما تجاه الواقع. لذلك بقي شاكر حسن في فكره ضدّ الوعود الطّبقيّة إذ الفنّ تجربة أشمل رغم كونه مرتبط في رؤيته بالعوامل الاجتماعيّة.

ويخلّص شاكر حسن الفنّ من السّقوط في شرك الطّبقيّة فيعلي من شأن الوظيفة الاجتماعيّة ولكن بربطها الدّائم بالوظيفة الحضاريّة: "إنّ الوظيفة الاجتماعيّة والحيوية للعمل الفنّي لا يمكنها أن تنفصم أبدا عن وظيفته الحضاريّة"[1]. ولهذا التصوّر صداه في الأفكار التي راجت في الستينات في العراق، باعتبار أنّ الوظيفة الاجتماعيّة للفنّ ليست منحصرة في بوتقة علاقات اجتماعيّة زمنيّة ومكانية، فهذه الوظيفة تستشرف آفاقا أخرى، فإذا كان شاكر حسن يركّز على العامل الحضاري في هذه الوظيفة فذلك لكون الفنّ له وظيفة أوسع من تدقيقها لارتباطها بالإنسان، هذا الكائن المتحوّل، وقد نجد صدى لهذه الأفكار في كتابات محمود صبري صاحب نظريّة "واقعيّة الكمّ": "الوظيفة الفنيّة - كوظيفة إيديولوجيّة- هي إذن، إعادة تكوين وتغيير "جوهر" الإنسان أي مجموعة علاقاته الاجتماعية، بإعادة تكوين وتغيير صورها البلاستيكية المنظورة، نسختها الإيديولوجية أو بخلق صورة - نسخة جديدة مختلفة لمجموعة علاقات اجتماعيّة ناشئة جديدة، أي "الجوهر" ناشىء جديد. هذان الوجهان للوظيفة الفنّية - إعادة تكوين وتغيير طبيعة الإنسان "كمجموعة من العلاقات الاجتماعية" وكتركيب من "المواضيع/الأشياء المحسوسة" يرتبطان بشكل عضوي. إنّهما لا ينفصمان. فهما يمثّلان وحدة وكلية الواقع المادّي - الاجتماعي - الفكري

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق**- ج 2- ص 122.

للإنـــسان وشموليته"[1] فالإتقان واضح في اعتبار الفنّ موصولا بحركة المجتمع وينطلق مـــن قاعدة مادّية وله وظيفة اجتماعيّة، لكنّ تحديد سمات وأبعاد هذه الوظيفة فيها افتـــراق كـــبير فالفـــنان محمـــود صبري يؤكّد على البعد الأيديولوجي للوظيفية الاجتماعـــية في حين يحارب شاكرحسن تجريد الوظيفة الاجتماعية من انتكاساتها الايديولوجية حيث تضحى مرقمنة بمقاصد رؤية مسقطة ومتجنّية على الواقع نفسه وليس على الفنّ فحسب، لذلك تكون الصّلة بالعامل الحضاري أكثر شمولا لاقتران هذا العامل بزمنيّات متفرّقة (ماض وحاضر) بينما يبقى المجتمع لصيقا براهن مادّي، إنّ العامل الحضاري متّصل بروحية متجذرة وممتدّة في تاريخ هذا المجتمع إضافة إلى ارتـــباطه الجوهري بالممارسة الفنية لمجتمعات بائدة وهي حاضرة في اللاوعي المعرفي للمجـــتمع الراهن، وتبدو هذه النظرة أوسع من الرّبط الآلي بين الإيديولوجيا وبين المعنى الوظيفي للفنّ.

إنّ القول بالنظرة الاجتماعية للفنّ، أو بحضور البعد الاجتماعي في فكر شاكر حـــسن يرجع أيضا إلى طبيعة الواقع الموضوعي للحركة التشكيلية العراقية، فالفنّان العراقي ظلّ اجتماعيّا في وعيه الفنّي إذ هو أميل إلى الانتماء للتّجمعات الفنّية وربّما تكـــون هـــذه الصّفة معمّمعة على المجتمعات النّامية وفي مقدّمتها الوطن العربـــي. وتنـــسيبا لهـــذه المسألة فإنّ الفنّ العراقي أقدر على الانخراط في التّجربة الجماعيّة، فكمـــا يـــرى شاكر حسن فالمجتمع العراقي يعتبر النّزعة الفرديّة دخيلة على سلوك الفـــرد كما أنّ ثقافته كانت بعيدة عن الثقافة الأوروبيّة وهذا الوضع لا ينسحب علـــى أقطار شمال إفريقيا حيث تنعكس الثقافة الأوروبية والترعة الذاتيّة في التّجربة الفنيّة. وهو رأي يحتاج إلى تدقيق كبير بيد أنّه يعكس الرّؤية الشّائعة لأهل المشرق عن علاقة أهل شمال إفريقيا بأوروبّا.

وقد اقترنت ظاهرة الجماعة الفنيّة في تاريخ الفنّ العراقي منذ البدايات الأولى، بالوعـــي الاجتماعي للفنّان رغم أنّها قد تكون متأثّرة بما شاع في أوروبا، في القرن التاســـع عشر حيث التجأ الفنان إلى تجسيد مخالفته للمجتمع بتكوين تجمّعات فنيّة، لكـــنّ مفهـــوم الجماعة الفنيّة في العراق يدلّ على عمق تجسّد الصلة بالمجتمع فكان فـــنّانو"جماعة الرّواد" في فترة الأربعينات والخمسينات قد أسّسوا مناخاهم الخاصّة

1 محـــمود صبري: **الفنّ والإنسان** – دون تحديد لدار النّشر ودون تاريخ – ص– ص 135 – 136.

وقامـــوا بإشـــاعة رؤاهم أثناء سفراتهم في ضواحي بغداد حتى يكون فنّهم ألصق بالنّاس كما كانت جماعة بغداد للفنّ الحديث تمثّل رباطا فكريّا وفنيّا يضمّ مجموعة مـــن الفـــنّانين تعمل على إحياء الطابع الحضاري في الفنّ التشكيلي، وقد بدا أنّ المـــرحلة الفنية الأولى اكتست صبغة اجتماعيّة واسعة، لأنّ العامل الاجتماعي كان هـــو الدافع ولكن بعد التغيير السياسي، وسيادة العهد الجمهوري ستتغيّر المعطيات وتقع عمليّة انحسار في حماسة الشّباب من الفنانين الذين سيحجم أغلبهم عن فكرة الانتماء إلى جماعة فنيّة. ويعكس ذلك تنامي البحث الذّاتي وسيتبلور أكثر في طريقة العـــرض، حـــيث كسب الفنّان العراقي بعد عبوره من تجربة العرض الجماعي إلى تجـــربة المعـــرض الشخصي أو المموّل من قبل هيئة ثقافيّة (المراكز الثّقافيّة الأجنبيّة مـــثلا)، هالـــة إعلاميّة للمعرض ضمن تسويق المنتج الإبداعي، وهو تحوّل كبير في الرّؤية الاجتماعيّة للفنان العراقي.

لكنّ التّوجّه نحو المدارت الذّاتيّة، لم ينف وجود جماعات فنيّة جديدة ظهرت خاصّـــة في منتصف الستينات، غير أنّها انبجست بمشروطيّة جديدة أيضا فلم يعد هاجس الجماعة الفنيّة تحرير قوى المجتمع (كان ذلك في ظروف القهر الاجتماعي) ولكن أصبح الهاجس مرتبطا بوجود حضورلتجربة اشتراكيّة، فأصبحت علاقة الفنّ بالمجتمع متغيّرة، وصار الفنّ في خدمة المجتمع الاشتراكي.

لا يعـــني تـــردّد الفـــنان العراقي بين البعد الذاتي وبين البعد الجماعي، تنوّعا لوســـائل الاتصال بالواقع فقط، فالواقع قد يكون واحدا، لكنّ الرؤى حوله وعنه تختلف، والأمر الهامّ أنّ هذا التّردّد سيفضي إلى غلبة سمة الجماعة لا في تاريخ الفنّ العراقي فحسب، بل وسيغلّب شاكر حسن هذا التّصوّر، في فكره أيضا، وذلك في حدود الستينات والسبعينات على الأقلّ.

ينظـــر إلى الواقع كخزّان كبير للتجربة الجماعيّة، ويبيّن آل سعيد في معرض ردّه علـــى جماعـــة المجدّدين (ظهرت سنة 1964) متحدّثا عن الواقع: "لا بدّ لنا أن نعمّـــق شعورنا فيه حتى مستوى العاطفة والإحساس والغريزة لا أن نقف عند حدّ الـــرؤية الظاهرة للأشكال الطبيعيّة"[1] لكنّ هذا التلبّس بالواقع قد أدّى في حالات كـــثيرة إلى استخدام مشطّ وهذا ما يفسّر التحيز إلى المضامين السياسية خاصّة في

---

1 شـــاكر حـــسن آل ســـعيد: **فـــصول مـــن تـــاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق – ج 2 –** ص 54.

فتـــرة الـــسبعينات واعتبر الفنان ذلك نوعا من التصعيد الفنّي الأكثر تطرّفا، وهو موقـــف واضـــح من هذا التّوظيف لعلاقة الفنّ بالواقع وهو ما يعبّرعن رؤية مخالفة لتصوّرات شاكرحسن.

لهـــذا فقد نوّه شاكرحسن كثيرا بفكرة التجمّعات الفنيّة، لأنّ الجماعة فكرة اجتماعـــيّة، ويكون دورها راعيا للفنان ومن دونها يصبح ضائعا فهي أشبه بعائلته المصغّرة.

2-2- في العاملين السّياسي والإيديولوجي:

من الواضح أنّ شاكر حسن يترّل المسألة التاريخية بعدها من الخلفية السياسيّة فحـــين يستقدم القراءة التاريخية يشير إلى مواقف بينة في الرّؤية الإيديولوجة العامّة وإن كانـــت مقترنة على الدّوام بالسّياق الفنّي. فيعتبر الفنّان أنّ العصر الجمهوري مـــثّل مرحلة انتقاليّة في الحركة السياسيّة والثقافيّة العراقيّة، فبسقوط الحكم الملكي المـــتذيّل للاستعمار استطاعت الطّبقات الاجتماعيّة المقهورة تغيير أوضاعها، بفعل إحـــلال التّشريعات الاشتراكيّة وكان لذلك أثره على حركيّة الإبداع الفنّي. لكنّ شـــاكر يميّز تمييزا واضحا بين السّنوات العشر الأولى للعصر الجمهوري (1958-1968) والـــسّنوات التي تليها أي حكم حزب البعث العربـــي الإشتراكي، فهي ســـنوات، في رأيـــه، أرســـخ في مجـــال تعزيز الفنّ والدّيمقراطيّة أيضا لأنّ العهد الجمهـــوري الأوّل كانـــت فيه السلطة الفعليّة بيد الزعامة العسكريّة ورغم وجود مناخ للحريّات سمح للفئة البرجوازيّة المثقفة بإقحام إصلاحاها فإنّ ميزة هذه الفترة هـــي المغامرة والتجريب وهي نفس الميزة التي طبعت المشهد الفنّي آنذاك، فقد نـــشط الـــسجال بين المثقفين وانفتح الأدباء على الفنانين وأصبحت للصحف فـــضاءات لنشر المقالات الفنية. ومن أبرز هذه الصحف والدوريات (الأقلام، الكلمـــة، الثقافة العربيّة، الأديب العراقي...)، وقام الفنان نفسه في هذه الفترة بنـــشر العديـــد من المقالات، وكانت هذه الفترة، تشهد على مستوى الوطن العربـــــي تنامي المدّ القومي (مجيء عبد الناصر إلى الحكم في مصر، تأميم قناة السويس..) الذي أصبح أوسع من المدارات القطريّة، وقد ساعد تصاعد الشعور القومـــي والوعـــي التّقدّمي على إحداث نقلة نوعيّة، تجسّمت عام 1968 بصعود حـــزب الـــبعث، الذي يعتبر شاكر أنّه أرسى **"حكما ثوريّا"** دفع بحث الفنان عن الشخصية العربيّة الحضاريّة.

لقــد تولّدت أفكار شاكر حسن في مناخ إيديولوجي وسياسي تميّز بنموّ المدّ القومي ولا شك أنّ رؤيته الفنيّة قد تلبّست بهذه الطروحات سواء بشكل مباشر أو بشكل ضمني. وقد أشار الفنّان إلى تلبّس التّجربة التّشكيلية العراقيّة بالفكــر القومي في أكثر من موضع، على اعتبار أنّه جزء منها، بل عنصر مميّز فيها، تأثّر بدوره بهذا الفكر وإن لم يصرّح بذلك في أيّ من كتاباته، بل اكتفى بالإشارة وعلّنا من خلال عرض هذه المسألة نستقرىء المسكوت عنه في خطاب الفنّان.

يركّــز شاكر حسن على دور المفكّر ساطع الحصري (1880-1968)[1] وهو رائد الفكر القومي، فنظريّاته وآراؤه أثّرت في كلّ الحركات القومية التي قامت بعد ذلــك بصورة من الصّور. ويمكن رصد المواضع التي ذكر فيها ساطع الحصري في مخــتلف كتابات الفنّان[2] حتى نتبيّن أهميّة هذا المفكّر في تشكيل عنصر من عناصر الرؤية الفنية وبالأحرى عنصر من عناصر هذه الرّؤية:

- مثّل ساطع الحصري بوادر اليقظة لدى الفنان العراقي من خلال دعوته للاهتمام بالثقافة الغربية بإرسال المبعوثين إلى أوروبّا وباهتمامه أيضا بالتّراث الحضاري ولفته للفنّانين الشّباب بقيمة الآثار الفنيّة العراقيّة ورسوم الواسطي

---

1 ولــد فــي مديــنة صنعاء اليمنية. احتلّ مكانة عالية في الدولة العثمانية لما نشره من مؤلفات ومقالات ومن تبديل في نظم التربية والتعليم. انخرط في سلك "الاتحاد والترقي" الحزب التركي الطوراني الذي حمل راية التتريك ضدّ العرب ولكنّه انقلب بعد ذلك ليحمل راية القومية العربية ولــيجعل نفسه منظّرا لها. شغل مسؤوليات كثيرة من أهمّها وزيرا للمعارف بسوريّة (1920)، ومستشارا لشؤون المعارف بعد ذلك في العراق، واستمرّ لمدّة ما يقارب العشرين عاما في عدة مناصــب تــربويّة فــي بغداد، اضطر إلى مغادرة العراق عقب فشل ثورة رشيد الكيلاني في العــراق فرحل إلى لبنان ثمّ دعته وزارة المعارف المصريّة ليعمل أستاذا فيها، وفي سنة 1965 عــاد إلــى العــراق. كــرّر الحصري النظريات الغربية عن القومية باعتبارأنّ اللغة والتاريخ المــشترك المكوّنــين الأساســيين لــتكون الأمم. من أبرز مؤلّفاته: آراء وأحاديث في الوطنية القومــيّة – العــروبة أوّلا.) مــصدر– بتصرف–: د. عبد الوهاب الكيالي: موسوعة السياسة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر– بيروت– الطبعة الأولى 1983 – ج 3– ص 81.

2 ورد ذكــر أثــر ســاطع الحصري في الفعل الفنّي مبثوثا بشكل خاطف في كتابات آل سعيد وتخصيصا في كتاباته:

- **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق**– ج 1/الصفحات: 101– 108– 153– 166– 208.
- **مقالات في التنظير والنقد الفني**: الصفحات: 43– 79– 106– 119.

أيضا. وهي اهتمامات سنجد آثارها بينة في تجربة آل سعيد وتقوم على المحاور الرئيسية (الغرب/التراث، الحضاري/الآثار الفنية/الواسطي).

- نمّى الحصري لدى الفنّان العراقي، منذ بداية الأربعينات الإحساس اللاّشعوري بعمق الجذور الحضاريّة الموغلة في التاريخ.
- غذّى بفكره القومي وبمبادىء الثّورة في الإبداع الفنّي كلاّ من جواد سليم وخالد الرّحال وجميل حمودي وكلّ الذين اشتغلوا في المتحف العراقي، تحت إشرافه. ونحن ندرك أهميّة هذا المعطى للمؤثّرات التي انعكست في فكر آل سعيد من خلال علاقته الإنسانيّة والفنيّة خاصّة بجواد سليم الذي كان دائم التردد على بيت المفكر ساطع الحصري بحكم صداقته لابنه خلدون ولعلاقة أبيه الفنان الحاج أحمد سليم بالحصري، حيث ربطتهما الصداقة والإيمان المشترك بالوعي القومي. وقد استفاد كثيرا من ينابيع الرّؤية القوميّة التي سبكت شعوره الإنساني خارج مقولات العشائريّة أو القطريّة. ويعتبر البعد الإنساني من أبرز أبعاد تجربة الفنان جواد، وله الأهميّة ذاها في تجربة شاكر حسن.
- وجّه الحصري بعض الفنانين إلى الاهتمام بالعنصر الطبيعي في الفنّ، ومن بينهم الفنان عطا صبري، الذي كلّفه برسم حياة اليزيديين في منطقة بعشيقة العراقية، كما كلّفه أيضا بتكبير بعض الرسوم المصغّرة (المنمنمات) ليحي الواسطي.

ولقد ميّز شاكر حسن بين وضعين، شهدهما الحركة التشكيليّة العراقيّة، في مستوى علاقتها بالعامل السياسي، فثمة تجربة الالتزام الثوري حسب إيديولوجيّة حزب البعث، وقد استغرقت لسنوات وتجسّدت في معارض الحزب وتجربة ثانية تلخّصت في مواصلة جيل شباب الفنانين في الاختصاص بمفردات لغويّة وتعبيريّة وهو ما سيؤدّي إلى نشوء بوادر لمدرسة عراقيّة معاصرة في الفنّ بدأت بالظهور في إطار تعميق مباحث جماعة بغداد للفنّ الحديث.

وبقدر ما كان شاكر حسن مدركا لأهميّة دور المؤسّسات الرسميّة في تشجيع الثّقافة الفنيّة فإنّه كان متحفّظا من هذا الدّور، وليس هذا التحفّظ متعاليا عن تاريخيّة المرحلة، فموقف الفنان متغيّر من ذلك. إلاّ أنّه غير مهادن في كلّ الحالات، فهو يعتبر أنّ ظهور معارض الحزب في سنة 1974 أدّى إلى ذوبان الفكر الجماعي في الفنّ، وساهمت رعاية الدّولة للفنّانين في اضمحلال هذا الفكر أيضا، حيث

سيصبح الفنان باحثا عن مدارات ذاتيّة ضيّقة كما أنّ منظّري الحزب ساهموا بدورهم في تجميد ظاهرة الجماعات الفنيّة باسم **"الواقعية القوميّة"**.

ونشأت على إثر ذلك ظاهرة معرض الحزب انطلاقا من خلفيّة سياسيّة بحيث لم تكن الأعمال المعروضة تعبّر عن رؤية موحّدة للثورة مثلا أو لقيم ثقافة جديدة بقدر ما كان المعرض تقليدا احتفاليّا سنويّا فحسب، وهو ما يتعارض مع رؤى منظّري الحزب، وهي لمفارقة غريبة يشير إليها شاكر حسن بنقد ضمني لمرتكزات هذه التظاهرة ولإعاقتها لتطوّر الحركة التشكيليّة. لكنّ هذا الرأي لا ينسحب على جميع معارض الحزب بل هو مرتبط بالمعارض التي أقيمت قبل سنة 1979 أي قبل حكم الرئيس صدّام حسين، فهو يعرّف لاحقا معارض الحزب باعتبارها: "تجمع فنّي يعنى باستلهام المضامين الثورية والاجتماعيّة المعبّرة عن فكرة حزب البعث العربي الاشتراكي. نواة هذه المعارض تتألّف من بعض الفنانين الشباب الحزبيّين مثل نزار الهنداوي وعزام البزاز وسهيل الهنداوي وأمين عبّاس وسلمان عبّاس وغيرهم، إنّ معارض الحزب تطرح أيضا وجهة نظر الحزب والثورة في رفع شعار إمكانية اتخاذ الموقف الفنّي بدلا من الأسلوب الفنّي أي أنّها لم تحدّد الفنان بأسلوب معيّن ولكنّها حدّدته بالمضامين ذات المواقف الثورية والمعبّرة عن الحضارة العربيّة والفكر الإنساني المعاصر في الفنّ وهو موقف كان سيؤدّي دوره في السير بالإبداع الفنّي بخطى وئيدة تحفظه من تقليد الفنّ الأوروبّي والعالمي حتى في ملامحه الحديثة"[1].

إنّ هذا التّعريف الدّقيق يجعلنا نستخلص أنّ ظاهرة معرض الحزب تقتصر على فنّاني الحزب ذاته وهي تعبّر عن فكر الحزب ذاته وتشيد بثوريّته، ولكنّ هذا التّعريف بقدر ما يحتوي على فصل واضح بين الموقف الفني وبين الأسلوب الفنّي فإنّ شاكر حسن لا يثمّن هذا الطّرح لأنّ الأفكار الثّوريّة في العمل الفنّي لا تقتصر على المضامين الثوريّة بل تهدف إلى إحداث تغييرات في مستوى بنية العمل الفني ذاته وتمثل هذه التغييرات الفعل الجذري لمعنى الثورة، وهو ضمنيّا يشير إلى إعاقة ما في خطاب المعرض الحزبي. كأنّ الثورة، حكر على المضمون الفنّي فقط في حين أنّ العمل الفنّي بنية متكاملة.

والجوهري في هذا الطرح تبنّي شاكر حسن لمقولة "الثورة"، فالفنّ لديه ثورة حقيقيّة لكنّ ارتباطها بالإطار الحزبي يجعل من خطاب الفنّان متأرجحا بين ثوريّة

---

1 شاكر حسن: **مقالات في التنظير والنقد الفني** – ص 19.

الفـــنّ كعمليّة داخليّة تشمل المنظومة أو ماصطلح على تسميته بالبنية وبين مسألة الالتـــزام الـــتي لا يأخذها الفنان بشكلها الضيّق الحزبـــي في بعض أطروحاته. لذا فسيكون في تجربته ثوريّا، في مستوى الرؤية والممارسة. ويفترض ذلك توفّر شروط ثلاثة: الحريّة، الالتزام بالموقف والتجاوز الإبداعي.

ويـــشير الفنان في أكثر من موضع إلى العجز في تجسيد المقولات الثورية على مـــستوى الـــشكل الفنّـــي فالثّورة الإبداعيّة منحازة إلى الجانب الإنساني، لكنّها تستحـــضر وســـائل تقنيّة حديثة، فيظلّ المفهوم الثوري مقحما على الشكل الذي يظهـــر فيه. ويؤكّد شاكر حسن أنّ المفهوم الثوري "تبلور في ضمير الفكر البعثي ذلـــك أنّه منذ مرحلة السبعينات شهدنا اهتماما واضحا في وضوح الفكر العربـــي الـــثوري ممّا تبلور في تنظيرات حزب البعث العربـــي الإشتراكي... بمعنى آخر أنّ هذه المرحلة أخذت تساهم في تحقيق ثورة الفنان الذاتيّة"[1].

وهذا القران بين الثورة والإطار المرجعي البعثي، لا يجعل آل سعيد منضويا في هـــذا الاتّجاه، وإنّما يعكس ذلك الوعي العميق بأنّ الفكر البعثي ساهم في إلهاب مـــسألة الـــثورة في الفـــنّ، وأنّ الفنان استفاد كثيرا من هذه المقولات لكنّه تلقّاها بشكل نقدي أي دون تسليم حزبـــي.

لكـــنّ إيمان شاكرحسن بدور المؤسّسات في رعاية الفنّ، لم يكن مجرّد موقف نظـــري بـــل أسهم في تشكيل الآلية الإيديولوجية لديه، كما تجلّى في تجربته الفنيّة أيضا، وذلك على صعيد انتمائه لمفهوم الجماعة الفنيّة (سواء في تجربة جماعة بغداد للفنّ الحديث أو تجمّع البعد الواحد).

لقد ثمّن الفنّان دور وزارة الثقافة والإعلام في فترات عديدة من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق حيث دعّمت ممارسة التّنظير الفنّي من خلال إصدار مطبوعات فصليّة تهتمّ بالفنون التّشكيليّة، فيذكر في هذا السياق:

"إنّ هذا الاهتمام بالتّنظير الفنّي من قبل وزارة الثّقافة والإعلام في العراق يعتبر تحـــصيل حاصل للسّياسة الثّقافية للدّولة ولحزب البعث العربـــي الإشتراكي حزب الدّولـــة الذي أكّد في التّقرير السّياسي الثّامن عام 1974 على ضرورة تحقيق التّنمية الثّقافيّة في القطر العراقي"[2].

---

1 المرجع نفسه – ص 48.

2 شاكر حسن: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق** –ج 2– ص 128.

قـــرن شاكرحسن هذه التّحولات الإيجابيّة برؤى حزب البعث الإشتراكي وهو لا يقصر دعم الدولة وأجهزتها في مستوى تشجيع الممارسة التنظيرية فقط، تلـــك الـــتي هيأت مناخا ملائما لعشرات النقاد للكتابة والنشر قصد التعريف بالإبداع التّشكيلي العراقي، ولكنّه يتعرّض إلى مؤسّسات أخرى كان لها تأثيرها المباشـــر في بلوغ رؤية تكوينية للشخصيّة الفنيّة العراقية ومنها شخصية المؤلف ذاته.

و لم يقتـــصر دور الدولة في تعزيز حضور الفنون التشكيليّة من خلال وزارة الـــثقافة أو وزارات أخرى كالتربية والتعليم أو وزارة التعليم العالي، بل إنّ مؤسسة المتحف الوطني العراقي كان لها دور كبير في تشكيل الشخصية الفنية أيضا، فمهمّة المـــتحف تجاوزت صيانة الأعمال الفنيّة إلى إعداد أمسيات لتقديم محاضرات وعقد ندوات ثقافية، فالدّولة في رأي شاكر حسن كان لها أثر في تعريف الفنان العراقي، بتـــراثه، وفي دفعه إلى تفعيل حضوره الفنّي، ولكن هل كان هذا الموقف من الدولة مهادنا إلى درجة انكماش هذه الآليّة الفكريّة في تنظيرات آل سعيد واحتكامها إلى مبدإ التبعثر أكثر من التبويب المتكرّر؟

يفكّـــر شـــاكر حسن في سياق سياسي، وهو حين يكتب وينظّر للتّجربة الفنـــيّة فهو لا يعزلها عن أبرز عامل من العوامل المؤثّرة فيها. وهو بهذا الشكل يفرد بابا كاملا لمسألة تشجيع الدولة للفنّ في كتابه عن تاريخ الحركة التشكيلية في العـــراق، لكـــنّه بقـــدر ما كان يشخّص الوضع الإيجابـــي لتدخل الدولة بمؤسساتها المختلفة في قطاع الفنون التّشكيلية فقد كان يجعل موقفه الإيجابـــي مرهنا بمشروطيّة جريئة تحفظ استقلاليّة الفكر ونزاهة التّشخيص التاريخي أيضا، فهـــو يـــصرّح بـــضرورة قيام الفنان بدور ريادي خارج نطاق تدجينه كبوق إعلامـــي أو دعائي للسلطة السياسيّة. ولا يتحقق ذلك إلاّ بالتشديد على حريّة الفنان، هذا المبدأ الذي سيلقي ظلاله على الجهاز الاصطلاحي لشاكر حسن في تجربته الفنيّة.

إنّ شـــاكر حسن يمرّر رأيه في سياق مدحه لموقف وزير الثقافة السيد لطيف نـــصيف جاســـم (سنة 1980) قائلا: "الواقع أنّ رعاية الدولة للعمل الفنّي كانت تتمـــثّل إلى حـــدّ بعيد في موقف وزير الثقافة والإعلام نفسه، ومدى تفهّمه لقيمة العمل الفنّي وأهميّة حرية الفنّان، والتزامه الإنساني والسياسي والاجتماعي في الفنّ.

وبغير هذا الموقف فإنّ رعاية الدولة تصبح دون المستوى الطبيعي بحيث يكتفى من الفنّ بالجانب الإعلامي فحسب"[1].

و لم يتوقّف تقريظ الدّولة في خطابه فهو يعتبر أنّ تأسيس الأرشيف التشكيلي يمـثّل خطوة هامّة في تشجيع العمل الفنّي، إذ ضمن هذا الصّرح للفنّان التّشكيلي وللـنّاقد تجميع المادّة لاستثمارها في الدّراسات والأبحاث العلميّة وهو ما سينعكس بالإيجاب النّوعي على ثقافة الجمهور.

وفي إشـارة الفنّان للالتزام السياسي، فإنّه لا يعني التزاما حزبيّا وإنّما الإيمان بالتوجّهات العامّة لسياسة محدّدة هي في النهاية، حمّالة لمواقف إنسانيّة ولها أغراض إيجابـيّة، ومـن هذا المنطلق كان ينظر إلى قضايا حارقة، مثل القضيّة الفلسطينيّة والحرب العراقيّة الإيرانيّة، حين يعتبر وقائع الحرب التي تحدث في الخارج في أشكالها الموضـوعية، لها في الداخل النّفسي حضور كبير، فالشعور بإشكاليّة الوجود يصير أكثـر توهّجا، وتسهم الحرب في بيان عراء الذات أمام انكساراتها وحربها الداخلية فيتحول الموقف من الحرب إلى فعل وجودي. لذا فمقولة الالتزام السّياسي بدلالتها الضّيقة لا تجد صداها في نفس شاكرحسن بل هي إمكان لمحاورة أكبر مع الذّات.

هكـذا يبقـى النّظـر إلى السّلطة وإلى لواحقها الرّائجة مثل مقولة الالتزام الـسّياسي أمرا محاطا بكثير من التّدقيق، حتّى يظلّ الفنّان منصهرا في أفقه التحرّري رغـم كـلّ ممكنات التورّط التي قد يفرضها السّياق أحيانا، فلقد قام شاكرحسن بإهـداء كـتابه "فـصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق" للرّئيس العراقي الأسـبق صـدّام حسين، بشكل صريح في صدر الكتاب حيث كتب: "إلى محقق الانـبعاث العربـي المعاصـر، وإلى من هيّأ للفنان العراقي اهتمامه بفنّه، وأعاد للمـثقف العراقـي اعتزازه، بكتابة تاريخه"[2] وفي هذا الإهداء أكثر من دلالة، عن تأكـيد تـثمين الكاتـب لجهود الدولة ممثّلا في شخص الرئيس، في دعم الحركة التشكيليّة العراقيّة، وهو تثمين بعيد عن تأويلات مشطّة قد تذهب إلى القول بولاء الفنّان للسّلطة السّياسية آنذاك، فقد لزم خطاب آل سعيد الموقف نفسه مع السّلطة السّياسيّة في مراحل سبقت حكم صدّام حسين، وصنو القول أنّه يثمّن المبدأ ونفاذه في الواقـع، لذلك فهو لا يتوانى مرّة أخرى عن إهداء كتاب آخر وهو "الأصول

---

1 المرجع نفسه – ص 129.

2 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق**– ج 1 – ص 5.

الحضاريّة والجماليّة للخطّ العربـــي للرّئيس صدّام حسين في قوله: "وفاء منّي بعهد قطعـــته على نفسي من أجل البحث واعترافا بفضل السيد رئيس الجمهورية صدام حـــسين والـــثورة في رعاية الثقافة الفنيّة.. كنت قد خصصت جانبا من جهودي للتأليف النظري إلى جانب العمل الفنّي.."[1]

لكـــنّ هذه الإهداءات قد تخفي أيضا واقعا قاسيا عاشه آل سعيد و لم يدوّنه، أثناء عمله في دائرة الإعلام بوزارة الثّقافة العراقيّة. وقد تقرأ هذه الإهداءات للرّئيس صـــدّام حسين على أنّها نوع من مهادنة السّلطة أو مراوغتها أيضا وربّما وضعها آل سعيد تحت طلب مرؤوسيه في دائرة الإعلام.

يمـــثّل الإهـــداء في الكتاب بمثابة النصّ المصاحب ويسمّيه جينيت بـــ "النّصّ المحيط" Le péritexte الذي يطلب في الظّاهر ودّ المتقبّل. وإذا كان المهدى له رئيس دولـــة وصاحب رؤية في الفكر ونظام الحكم فإنّ الإهداء لا يخلو من تأويل. وإذا أكّدنا في ثنايا القراءة على حياديّة الموقف السّياسي لشاكر حسن من جهة ومناداته بالالتـــزام من جهة ثانية فقد نؤوّل عمليّة الإهداء بأنّها نوع من التّقيّة التي مارسها الفـــنّان دفعا لكلّ أذى ممكن قد يسلطّ عليه من قبل المناوئين. ولكن إلى أيّ مدى اســـتطاع شاكر حسن أن يكون مستقلاّ وحرّا في كتابته لتاريخ الحركة التّشكيليّة العـــراقيّة، حتّـــى يقرأ الإهداء على أنّه نوع من طلب الحماية وتوسيع أفق الحرّيّة لكتابة تاريخ فنّي شهد فيه العراق عشرات من الفنّانين الذين برعوا في الفنّ ولكنّهم كانـــوا معارضين لحزب البعث فوجدوا أنفسهم ملاحقين ومطاردين في الحياة وفي الكـــتابة أيـــضا؟ وهل يعدّ هذا الإهداء انتصارا لسنّة كتابيّة عربيّة كانت تعمد في تصدير كتبها إلى إظهار الولاء للحكّام، عملا بالتّقيّة؟

إنّ قراءة متأنّية للفعل التّأريخي الذي قام به شاكر حسن قد تكشف عن مشقّة الكـــتابة التّاريخـــيّة في ظـــلّ سياقات سياسيّة استثنائيّة، حيث تكون الثّقافة بجميع ملحقاتهـــا جزءا من دعائم السّلطة. عندها لايمكن للكتابة التّاريخيّة أن تكون حرّة وموضـــوعيّة مهما ادّعت ذلك، ولعلّ إعادة التّأريخ للحركة التّشكيليّة العراقيّة بعد ســـقوط نظـــام الـــبعث ســـيغيّر حتما من طبيعة المقاربة وسيضيف حقائق مغيّبة ومسكوت عنها تخصّ فنّانين مستقلّين ناصبوا العداء لحزب البعث.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **الأصول الحضاريّة والجمالية للخطّ العربي – ص** 5.

لهـــذا فـــإنّ شاكر حسن خبر السّياق السّياسي الذي عاشه، وهو في كتابته التّأريخيّة أو النّقديّة، تحلّى بالرّصانة دون إسفاف وسقوط في الولاء المباشر وذلك ما يفسّر نقده لظاهرة معرض الحزب ومحاولته الانتصار لعقيدة الفنّ.

القسم الثّاني

في الممارسة الاصطلاحيّة وآليّاتها

المصطلحات المولِّدة: الجهاز الاصطلاحي بين البنية وفهم التّراث

1- البنية التّأويل

1-1- البنية كتشخيص منهجي:

لقــد اســتفاد شاكر حسن من التّصوّر البنيوي عموما حيث تردّد في كتابته لتاريخ الفن وفي نقده مصطلح "البنية" حتّى أصبح من الثّوابت التي يستعملها. ولا يتــسنّى لقــارئ مدوّنته أن يدرك طبيعة مقاربته للفكر وللتّجربة الفنّيّة دون هذا المصطلح.

يذكر في سياق بيان منهجه في كتابة تاريخ الفن العراقي: "ولست هنا سوى موضــح لمنهجيتي في كتابة تاريخ الفنّ التشكيلي العراقي. فهي منهجيّة ذات علاقة بالمــنهج العامّ للبنيويّة"[1] إنّه يتبنّى طرح ليفي شتراوس في أنّ البنيويّة ليست فلسفة وإنّمــا هي منهج علمي يبحث في الظّواهر بدليل أنّها لم تشكّل مذهبا أو مدرسة فلــسفيّة ويقرن الفنّان في كتاباته بين الرّباعي الرئيسي للبنيوية أي ليفي شتراوس، ألتوسير، فوكو ولاكان الذين جمعهم اهتمامهم بـــ "البنية" و لم يجمعهم تمذهب.

ولا يتقــيّد الفــنّان بــرؤية مخــصوصة للتّيار البنيوي فهو يستفيد من جميع الأطــروحات موظّفا إيّاها في تصوّراته النظرية، فرغم أنّ ليفي شتراوس لايتّفق مع الظاهــراتية ومع الوجوديين، فإنّ شاكر حسن يستعين بجميع خطاباتهم وهو ما قد يــسبّب نوعا من الانتقائية الفكريّة، وقد يشرّع مترع التّجميع والتّلصيق الفنّي لمثل هذا الإجراء الذي نرصد تفاصيله في أغلب الكتابات.

تعتمد بنيويّة شتراوس على القيام بحفريّات في أعماق التّربة الحضاريّة انطلاقا مــن الــبحث الدّائم عن الواقع الذي يختلف عن السّطح الظّاهري ويتلبّس بالنّظام

1 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التشكيليّة في العراق** - ج 1 - ص 21.

الخفيّ، لهذا يأتي التحليل البنيوي معبرا عن الطبيعة اللاشعورية للظواهر فيعتمد ليفي شــتراوس على تحديد خصائص البنية وهي: "أوّلا طابع المنظومة. فهي تتألّف من عناصــر يستتبع تغيير أحدها تغيير العناصر الأخرى كلّها. ثانيا، كلّ نموذج ينتمي إلى مجمــوعة من التحوّلات التي يطابق كلّ منها نموذجا من أصل واحد، بحيث أنّ مجموع التّحوّلات يشكّل مجموعة من النماذج، ثالثا، الخصائص المبيّنة أعلاه تسمح بتوقّع طريقة ردّ فعل النّموذج عند تغيير أحد عناصره، وأخيرا، يجب بناء النّموذج بحيث يستطيع عمله تسويغ جميع الوقائع الملاحظة."[1]

لقــد أدّى اســتلهام مصطلح البنية إلى نظر مختلف لعمليّة تأريخ الفن العراقي حــيث يحتكم شاكر حسن إلى ما يسمّيه بـــ "صيرورة الحدث التّاريخي" فلا ينظر إلــيه باعتباره ماضيا أو واقعا ظاهرا بل نظاما متواريا وخاضعا لمقولة "التّقدم" وفي ذلــك استبطان لآراء ليفي شتراوس. إذ يذكر فؤاد زكرياء: "حسبنا أن نقف وقفة قصيرة عند مفهوم "التّقدم" على نحو ماحلّله ليفي شتراوس في نهاية حديثه الموسوم باســم "الــسّلالة والتاريخ" حتى نفهم ما الذي يعنيه بقوله إنّ التقدم ثمرة لتلاقي ثقافــتين. وهنا نجده يقرّر أنّ "التّاريخ التّراكمي" إنّما يظهر إلى عالم الوجود ابتداء من مجتمعات تفصل بينها فوارق مختلفة"[2]

لهــذا بــدا تصوّر التّاريخ لدى شاكر حسن قائما على ما يسمّيه بـــ: رصد ملامح الخلف في السّلف واعتبار الواقع نقطة التقاء بين صورة قديمة متبوعة بصورة جديــدة، وهوما يؤكّد عليه في ربطه بين الأسطوري والصوفي مثلا، أي بين ما لا يجتمع في الظاهر، بين شخصيّة "أنكيدو" الأسطوريّة والنفّري. وبالتّالي تكون نظرة شــاكر حــسن البنيويّة قائمة على الكشف عن بنى الأنشطة الثقّافيّة والفكريّة في كلّيتها والبحث عن البعد العميق الذي يجمع الحضارات البشريّة.

وإذا كان تفحّص شاكر حسن لتاريخ الفنّ العراقي من زاوية تفاعل حضاري بين الفنان العراقي ومحيطه العالمي الذي أثّر فيه الوجود الأجنبــي في البداية ثم قوي بفعل رحلات الفنانين إلى دول أوروبية للتعلّم فإنّ التّعامل مع التّاريخ لم يبق مرتبطا بتــصور ليفــي شتراوس العامّ لأنّ شاكر حسن مزج في عديد المرّات بين منهجين

---

1 كلــود ليفــي شتراوس: **الأنثــربولوجيا البنيوية** – ترجمة: د. مصطفى صالح – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق 1977 ص 328.

2 فؤاد زكرياء: **مشكلة البنية**– مكتبة مصر – ط 1990– ص 103.

إثـــنين وهما التّاريخي والتّفسير البنيوي وهو عمل يتضارب مع بنيويّة ليفي شتراوس الـــتي ترى في هذا المزج خطأ فادحا رغم الأهمّية التي يكتسيها استخدام كلّ منهج على حدة.

كمـــا أنّ مصطلح البنية أخذ مع شاكر حسن توظيفا جديدا حين بحث في ما أسماه بـــ البنية اللاّشعوريّة للخط العربـــي في بحثه عن أسس هذا الخطّ عبر التّاريخ الحـــضاري القديم، لأنّ الخطّ يستبطن شعورا ميثولوجيّا لمجتمعات الكتابة المقطعيّة السّومريّة واللّغة الزّخرفيّة لعصر ما قبل السّلالات.

1-2- الذّاتي والموضوعي ورهان التّأويل بين الإيديولوجيا واليوتوبيا:

لا يرصـــد الفـــنّان شـــاكر حسن مسألة الذاتي والموضوعي من زاوية تجربته الحياتية وإنّما يؤطّرها في التّجربة الفنّية فيقارب بين فنّ الكتابة وفنّ الرّسم في قوله: "إنّ الحـــديث عـــن الـــذاتي والموضوعي في اللغة الفنية يرتبط بمقارنتنا لفن الرسم بالكـــتابة. فمن المعروف أن اللغة التدوينية بالحروف الأبجدية، تفصح عن مسألتين، الأولى هـــي أنّ الاســـتخدام الأبجدي للوحدات المسموعة أو المقروءة، يظل أمرا موضـــوعيا في الجمع ما بين الرموز من أجل تكوين الكلام. لكنّ عملية الكلام أو تكـــوين الكلمـــات مـــن هـــذه الرموز وبالتالي الجمل لا علاقة لها منطقية بذلك الاستخدام. أي أنّنا لا نستخرج المعنى في الكلام من العلاقة بين الوحدات الأبجدية نفسها بل إنّ المعنى ينبثق في أذهاننا بمجرد أن تتكوّن الجمل. العمليّة الأبجدية الأولى هـــي عملـــية موضـــوعية بلا شك، أمّا العمليّة الكلاميّة الثّانية فهي عمليّة ذاتيّة. وكـــذلك الحـــال في فـــنّ الرّســـم فما نستطيع أن ندعوه بالكلام ليس هو تلك الاستخدامات الهامشية التي لا تساهم مباشرة في تكوين الرؤية الفنية للفنان بمقدار ما تساهم في إشباع رغبات أخرى لا علاقة لها بمسألة الإبداع الفني"[1]

ويتواتر استحضار ثنائيّة الذّاتي والموضوعي في الكتابات النّظرية، لكنّها قرينة الممارسة، فلقد كان شاكر حسن يعبّر عن أفكاره في الرّسم من خلال الشّخصيات الـــتي يـــرسمها مثل "العبّاس"، "عائلة فلاحيّة" فهو يعبّرعن أسلوبه في معالجة هذه المواضيع أي أنّ ذاتيّته هي التي تهيمن في النّظر إلى هذه الشّخصيات ثمّ استبدل هذه الطريقة بوجه آخر من المقاربة أصبحت الذّات من خلاله غائبة، إذ وقعت إزاحتها

1 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التّنظير والنّقد الفنّي**- ص ص 145-146.

وإحـــلال المشاهد مكانها، وبمعنى أدقّ، تحوّلت الذّات إلى واسطة للتعبير عن ذات المـــشاهد وهـــي مرحلة متقدمة في التّعامل مع العمل الفنّي إلى أن يتقلّص حضور الذّات بعدها بواسطة الانفتاح على الصدفة وتعيين حضورها وإعطاء الأهمّية الكافية لـــــ "الشّيء" وأثره في الفنّ. وتمثل هذه المرحلة التي انخرط فيها الفنان تدرّجه نحو "منهج موضوعي" و"تعبيريّة شيئيّة" لخّصها في قوله: "ما تعبّر عنه الأشياء المرسومة هي عن نفسها أثناء رسمي إيّاها"[1]

إنّ التّنـــبه إلى الخطـــاب البصري كنصّ قائم الذات عكس توزّع الفنان بين خطـــابين في حـــوار مـــستمر فالذات الكاتبة منشطرة إلى ما هو ذاتي وصريح في الحضور وبين ما هو موضوعي يحدّده شاكر حسن، حين يرى أنّ "الحوار الحقيقي هـــو الـــذي يتم بين ما بين الذات والنص، وأنا كنت أستخدم الآخر بمعنى الكائن الذي يقبع ما وراء النص، أي الفنان. فالحوار الحقيقي يتم مابين الذات والنص، أي مـــا بين الذاتية والموضوعية. حينما أجابه النص فأنا موضوعي، ولكن حينما أكون في موقف ذاتي فأنا ذاتي شيئا فشيئا."[2]

ولكن، أليس من المفيد تبيان الفرق بين الخطاب وبين المرئيات "les visibilités" التي تمثّل ممارسات غير خطابيّة، لا يمكن فصل أهمّية انفتاحها على ما هو خطابـــي "Discursif"؟ خاصّـــة إذا ما أشار شاكر حسن إلى اطّلاعه على طروحات ميشيل فوكـــو ومـــن أخصّها كتابه "حفريات المعرفة" الذي يحيد فيه فوكو عن التّصور السّوسيري للّغة بقيامها على الدال والمدلول، باهتمامه بـــ الملفوظات "Les énoncés"؟

إنّ غايـــة شاكر حسن من استدعاء فوكو إلى دائرة فكره اعترافه بأنّ الفنّان وهـــو ينجـــز عمله الفنّي أي في طور تأسيس خطابه، ينبغي عليه استقصاء العمق الواقعي لأنّه يشبه الآثاري الذي يحفر داخل الأرض ليكشف عن المكنون فيها. فلا يمكـــن للخطـــاب الفنّي الحديث أن يكتفي بالمظهر الخارجي للأشكال بل عليه أن يتعمّق في دواخل هذه الأشكال ليسبرها ويتكشّف على ما تخفيه من قيم مهملة.

يربط شاكر حسن الخطاب بالفنّان فهو منشئ العمل الذي يكون بمثابة النصّ في حين يكون التّأويل من سمات المشاهد الذي يبني قراءته الخاصّة ويتوازى الخطاب والتّأويل بثنائيّة أخرى وهي الإيديولوجيا واليوتوبيا.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفن التشكيلي**– ص 254.

2 المرجع نفسه – ص 255.

ولا يقـــصد بالتأويل قواعد التّفسير لفهم النّصوص بل هو فلسفة تتجاوز المنظور المنهجـــي لتــتوجّه مباشرة إلى شروط إمكانه. فتتناول الطّابع اللّغوي للتّجربة البشريّة ويمكن أن نستدلّ على هذا الفرق الكامن بين التّأويل في المعنى الأوّل والتّأويل في المعنى الثّاني بالفرق بين "التأويل" و"الهرمنوطيقا" على أنّ شاكر حسن، سيعتمد لفظة التأويل كاقتــراح مــنظوري في تصوّرات بول ريكور دون أن يتبيّن بجلاء اللّبس الذي يحدثه المــصطلح لــدى القــارئ. فالــتّأويل لدى ريكور يدخل في تسمية أدقّ وهي Herméneutique بدلا من لفظة Interprétation الفرنسيّة التي تعني البحث عن المعنى العمـــيق في المعنى الظّاهري أو المجازي في حين أنّ الهرمنوطيقا لها دلالة فلسفية لأنّها تنظر في تأويـــل تعبيرات الكائن من أجل الوجود. وبذلك، تكون لها غاية أنطولوجيّة، لكنّها تتوسّل بالإبستمولوجيا لكي تبلغ طور النّظريّة. ويبيّن شاكر حسن أنّ التّأويل هو التّفسير في حين أنّ هذا الأخير يفيد في الفرنسيّة عبارة Exégèse أي تفسير النّصوص الدّينيّة. ولو تمسّك شاكر حسن بمعنى التّأويل لمجرّد مقاربة النّصوص أو الأعمال الفنّيّة لأمكن أن نعتبر فهمـــه صـــائبا إلاّ أنّـــه قـــصد ربط التّأويل بالمعنى النّظري العامّ الذي يرتبط بالقضيّة الأنطولوجيّة للكائن والذي يتّفق معها المصطلح العربـــي: التّأويليّة أو الهرمنوطيقا.

وقـــد نجـــد لـــشاكر حسن عذرا حين نربط بين تعريف لفظة التّأويل لدى اللّغويّين العرب وبين ما استخدمه. إذ يعرّف ابن منظور التّأويل بقوله: "أوّل الكلام وتأوّله: دبّره وقدّره، وأوّله وتأوّله: فسّره [...]والمراد بالتّأويل نقل ظاهر اللّفظ عن وضـــعه الأصـــلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللّفظ [...] والتّأويل والمعنى والتّفسير واحد."[1]

نلاحـــظ انطلاقا من هذا التّعريف توافق تصوّر شاكر حسن مع التّعريف اللّغـــوي العربـــي، غير أنّ التّصدّي لـــ التّأويل يتطلّب مقاربة اصطلاحيّة كما بيّـــنّا و لم يكن شاكر حسن حالة استثنائيّة لهذا الخلط بين التّأويل والتّفسير في الخطـــاب العربـــي بل إنّ العديد من الكتّاب استعملوا التّأويل بمعنى التّفسير[2]

1 ابن منظور: **لسان العرب**- ج11- ص 33.

2 أنظـــر دراســـة عبد القادر بشتة: **المعاني الفلسفيّة للفظ العربي"تأويل"**نشر بالمجلّة التّونسيّة للدّراســـات الفلـــسفيّة- 1985- ص 73. كما خلط نصر حامد أبو زيد بين التّأويل والتّفسير والهرمينوطيقا وهو أوّل كاتب عربي دشّن لحظة استقبال المفهوم الغربي Herméneutique في دراسته المعنونة بـــ **الهيرمنوطيقا ومعضلة تفسير النصّ** وقد نشرت في مجلّة فصول - العدد الثّالث من المجلّد الأوّل أفريل 1981ص13-43.

ويدلّ ذلك على الخلط بين التّأويل وما يتضمّنه من **نظريّة التّأويل.**

ولا يــتعد هــذا المبحث التّأويلي الذي ينخرط فيه شاكر حسن عن المهاد الفينومونولوجــي أيضا، باعتبار أنّ بول ريكور نفسه ينتمي إلى الدائرة العامّة لخط الفلــسفات التّأمّلــية، حيث يذكر أنّ التفكير في الكوجيتو الدّيكارتي "الأنا أفكّر" يجعلنا نقوم بالعودة الغير المباشرة إلى الأنا وذلك بتوسّط الرّموز والعلامات ويتقاطع هذا العود مع الفينومونولوجيا لاتّفاق في الهدف وهو الكشف عن معنى الموجود[1].

ولهــذا فــإنّ الــتّأويل لدى ريكور منغرس في التّربة الفينومونولوجية رغم الافتراقات مع المنظور الهيدغري. فالتّأويل هو طريقة في المعرفة ولكنّه قرين بالكائن الذي يمارس عمليّة الفهم باعتباره شرطا من شروط وجوده.

يقيم شاكر حسن أهمّيّة كبرى للّغة وهو لذلك يسحب ما أنتجته التّأويليّة – كمــا فهمهــا – علــى اللّغة الفنّيّة، ماحيا بذلك أيّة فوارق بين الخطاب اللّغوي والخطاب البصري. فكلّ ما يسعى إليه هو تحقيق الفهم والتّواصل بين الأنا والآخر. ولكــن إلى أيّ مــدى يمكن سحب ظاهرة الفهم في الخطاب اللّغوي على خطاب اللّوحة؟

إنّ هــاجس شاكر حسن شموليّ بحيث يبحث عن مقوّمات الحضور الإنساني للفــنّان مــن خلال حثّه على فهم ذاته. وهو يجاري التّأويليّة في سعيها إلى تحقيق مقــصدين مــن الفهم أوّلهما يختصّ بفهم الآخر وثانيهما يعتمد ذلك الفهم سبيلا لفهم الذّات.

لهــذا يباشر شاكر حسن قضيّة الكائن باستعماله للفظة "الذّات" طورا ولفظة "الأنــا" طورا آخر وهو بذلك يستشرف التّمييز الذي قام به ريكور بينهما بفصل مفهــوم "الــذّات" عــن مفهوم "الأنا" ويقيم من خلال هذا التّمييز تعريفا للهويّة يــتجاوز الذّاتيّة المتّصلة بـــ "Le soi" ومعنى التّماهي "Mêmeté" (امتلاك الذّات لخــصائص ثابــتة) ومعنى "الآخريّة"L'altérité (المؤثّرات التي يمارسها الآخر على الــذّات فتصبح مقوّما داخلا لوجود الذّات). ولا يكون انبناء هذا المفهوم الجديد للهويّة إلاّ من خلال ما اصطلح عليه بـــ "الهويّة السّرديّة" التي تمثّل مجموع البنيات الرّمــزيّة ومختلف أشكال السّرد والحكاية التي تتوسّل بها الذّات لمعرفة نفسها وما هذه الممارسة غير انخراط في فعل تأويليّ إذ أنّ "معرفة الذّات تأويل".

---

1 أنظر: Paul Ricoeur: *Du texte à l'action* - Edition du seuil 1986, p. 55-99.

ولئن تشيّع شاكر حسن لطرح ريكور فلوقوفه على مدى الفائدة التي جلبتها التّأويلـــيّة للبنـــيويّة، فإذا كانت البنيويّة قد استبعدت الذّات من دائرة اهتمامالها، فاعتـــبرت مـــنهجا معاديا للفينومونولوجيا لا يرصد الذّات المنشئة للخطاب وإنّما يكتفـــي بدراسة بنية الخطاب وانتظام علائقه الدّاخليّة وتراكيبه، فإنّ مزيّة التّأويليّة كمـــنت في إعادة اعتبار الذات كأساس للتّأويل لأنّ هذه الذّات تنشئ خطاها في إطـــار العـــالم وتـــندمج بالتّالي بذاتيّة القارئ/المشاهد، فالذّات تتخلّص من وهم امـــتلاكها للخطـــاب: النّص- الصورة، من خلال إحلال المسافة على أنّ مفهوم المسافة لاينفي تحقّق الذّات عبر فعل القراءة.

وقـــد دفـــع هذا التّصوّر بشاكر حسن إلى تبنّي ما يسمّيه بـــ "التعبيريّة الشّيئيّة" استباعا لما طرحه ريكور Les choses du textes حيث لا يبحث في مقاصـــد الـــنصّ ونوايا منشئه وإنّما يقع التّوجّه مباشرة إلى الأشياء التي يقولها الـــنصّ وإلى العوالم المباشرة التي يوردها. على أنّ هذا المنظور المنفتح على أفق موضـــعي لا يستطيع الفكاك من العودة الدّائمة إلى مسألة الذّات أي إلى ماهو متناهـــي بالتعبير الفلسفي، فالمسافة المتحقّقة بين الذّات والأشياء لا تقع خارج الذّات وإنّما تكون الذّات مصهرها وهذا لا وجود للموضعة Objectivation خارج الذّات.

ويعـــدّ الرّجوع إلى الأشياء نوعا من العودة، التي يسمح ها التّأويل، إلى العالم بعد افتراق الذّات عنه. يورد صفاء صنكور جبارة في هذا السّياق تعليقا على أهمّية المـــبحث الهرمينوطيقـــي وهـــو ما يستجيب للغرض الأساسي لشاكر حسن: "إنّ الـــتّأويل هنا، وسيلة لتجاوز اغتراب الإنسان المعاصر وإعادة توطينه في عالمه، بعيدا عن التّجريدات العمليّة التي تملأ حياته، وتشتّته بين الآفاق الزّمنية المختلفة، وإيصاله إلى فهـــم تلـــك الاشـــتراطات التّاريخيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة التي تضاعف اغترابه."[1]

وبواســـطة إحلال الإنسان ومنه الفنّان في العالم من جديد يتحقّق مراد شاكر حسن الذي يرى في القول بوحدة الكائن مع الوجود هدفا أقصى للممارسة الفنّية. وإذا كانـــت ثنائية الخطاب والتّأويل جزءا من منظومته العامّة للخلفية الفكرية فإنه

---

1 صـــفاء صنكور جباره: **التّأويل الأدبي وقراءة النصّ التّراثي** - مجلّة "الأديب المعاصر" - العراق - السّنة 1998-العدد 49 - ص 15.

يركّـــز أيـــضا على الثنائيّة الثّانية وهي الإيديولوجيا واليوتوبيا مسترسلا في اعتماد الطـــرح الريكوري منبعا، فتمثّل الإيديولوجيا المنظور المسبق للفنّان أو الرّؤيا وأمّا اليوتوبيا فهي ما ينشد الفنان تحقيقه في المستقبل.

لاشكّ أنّ تحديد مفهوم الإيديولوجيا ليس بالأمر الهيّن، لهذا سيتمسّك الفنّان بتعـــريف ريكور حتّى يوائم تصوّراته بشأن العمل الفنّي فمفهوم الإيديولوجيا كما يحـــدّده عبد الله العروي مثلا "ليس مفهوما عاديّا يعبّر عن واقع ملموس فيوصف وصفا شافيا، وليس مفهوما متولّدا عن بديهيّات فيحدّ حدّا مجرّدا، وإنّما هو مفهوم اجتماعـــي تاريخـــي، وبالـــتّالي يحمل في ذاته آثار تطوّرات وصراعات ومناظرات اجتماعـــية وسياسيّة عديدة. إنّه يمثّل "تراكم معان" مثله في هذا مثل مفاهيم محورية أخرى كالدولة أو الحرّية أو المادّة أو الإنسان"[1].

لكنّ شاكر حسن يؤكّد كثيرا على الإيديولوجي في بناء شخصيّة الفنّان دون أن يعـــزل عـــنه اليوتوبيا. ويعتبر أنّ الإيديولوجيا تقوم على ثلاثة محاور أساسيّة: التّـــشويه، التّبرير، الإدماج. فالفنّان يحتاج إلى هدم التّصوّرات الفنّية السّابقة ثمّ يبرّر تـــصوّراته الجديدة ومنها يندمج في المشهد، بينما اليوتوبيا فتتّصل بحلم الفنّان ولهذا فإنّ كلاّ من الإيديولوجيا واليوتوبيا ينشآن في الخيال الاجتماعي الذي يقوم في بنيته علـــى الصّراع بين الوظيفة الإدماجيّة ووظيفة الهدم ولئن بيّن شاكر حسن المراحل الـــثلاث للإيديولوجـــيا مستندا على أفكار ريكور فإنّه لم ينجح في بلورة المراحل الثّلاث لليوتوبيا فقد أقرّ بأنّها تعتمد على مغايرة الوجود والتّفكير في تطوير الموقف ثمّ تستقرّ في الكلّ أو اللاّشيء في حين أنّ الثّالوث الذي تقوم عليه اليوتوبيا ينهض على الوظائف الاستيهاميّة، التّخييليّة والتّثويريّة وهي الوظائف الأكثر وفاء من نصّ ريكـــور. بقي أن نشدّد على أنّ اهتمام الفنّان تركّز على فكرة المخيال الاجتماعي باعتـــباره محرّكا للممارسة الإنسانيّة والفنّية فلا يمكن أن ننظر إلى الجماعة التّاريخيّة إلاّ في بنيتها الصّراعيّة وذلك يسهم في تحديد وحدة هويّتها. هناك تمازج بين التّخيل والتّمـــثّل فالحياة الواقعية تنتج من ذاتها صورة ما من خلال الوسيط الرّمزي أي أنّ المجمـــوعة البـــشريّة حسب ريكور: "تحتاج إلى تكوين صورة ما عن نفسها. وفي تكويـــنها لهذه الصّورة ذاتها، تكون في علاقة غير مباشرة بوجودها وذلك بتوسّط

---

1 عـــبد الله العـــروي: **مفهـــوم الإيديولوجـــيا (الأدلوجة)** – المركز الثقافي – الدار البيضاء، المغرب – 1980 – ص 5.

التّمثّلات التي تكوّنها في هويّتها ووظيفتها وتكوين هذه التّمثّلات هي وظيفة مخيالنا الاجتماعي"[1]

لكنّ هذه الرّؤية لا يستدعيها شاكر حسن في جميع كتاباته فهو يخالفها خاصّة في كـــتابه الأخـــير "البحث في جوهرة التّفاني" ليدعو الإنسان/الفنّان إلى مباشرة الوجود دون واسطة أو ما عناه في تحديده للأثر بـــ "تحويل الشّكل إلى أثر، كمادّة للعمل الفنّي، كمنظور للعمل الفنّي، هو هذا الشيء الجديد. أثر الشّكل واستخدام اللاّشكل بمعناه الجديد هو الأثر"[2]

يـــساهم الأثر في تحديد طور جديد للإشكاليّة التي يعيشها الفنّان وبالتّالي يسائل الوســـيط الرّمزي فهو مشدود إلى وضعين إثنين: الممكن والمستحيل، وإذا كان الممكن ما لم يتحقق – علما بأنّ المتحقّق هو واجب الوجود – فإنّ تحقيقه على سبيل الإمكان يـــضعه في موضع يسبق الوجوب وهو مناخ إشكاليّ يومئ به آل سعيد إلى ضرورة أن يفـــنى الفـــنّان في الاحتمال ومنه يتّحد بالوجود. وسيتبلور هذا الحسّ الإشكالي أكثر، كلّما ربط آل سعيد بين التجربة الفنّية وتجربة المتصوّف.

ويـــشير هذا الجانب إلى الإيحاء الذي يقوم به شاكر حسن باغترافه من معين الفكـــر العربـــي الإسلامي الوسيط، إلاّ أنّنا نقرّ بأنّه سكت في أغلب المواضع عن إيراد مصادره في هذا الشّأن باستثناء الإشارة الخاطفة التي أوردها في الهامش عدد 6 مـــن القـــسم الثّالث للفصل الثّاني من كتابه "البحث في جوهرة التفاني" عن صلته بمـــؤلّفات ابن سينا وجابر بن حيّان وإخوان الصّفاء. فلقد لاحظنا التّركيز المفرط علـــى المـــرجعيّات الفكـــريّة الغربيّة في بلورة التّصوّرات العامّة ولئن صيغت هذه المرجعيّات في سياق انتقائي ونقدي أحيانا فإنّها مثّلت الجهاز الفلسفي الذي يستند علـــيه شـــاكر حـــسن في مستوى المنهج خاصّة لأنّ المحتويات المعرفية ستتنازعها المرجعيّة الصوفيّة.

إنّ لدلالات هذه الشّحنات التي اعتمدها شاكر حسن قاعا فلسفيّا حاضرا في أغلب تصوّراته وقد سمحت مصطلحات البنية والتّأويل والإيديولوجيا واليوتوبيا من

---

1 أورده حـــسن بـــن حـــسن في: **النظرية التأويليّة عند بول ريكور** – منشورات الاختلاف – الجزائر – 2003 ص 54.

2 شـــاكر حـــسن آل ســـعيد: **من المصطلحات المعرفيّة والثّقافيّة التّشكيليّة** ضمن **حوار الفنّ التّشكيلي** – ص 255.

شحذ تفكيره الاصطلاحي. ولم ينكر شاكر حسن استفادته من الفلسفة في بناء تصوّراته الفنّية بل هو يعلن ذلك صراحة في أكثر من موضع، وإنّ له علاقة مخصوصة بكتابات بعض الفلاسفة الفرنسيّين والألمان الذين لا يفتأ يذكرهم ومن أهمّهم كلود ليفي شتراوس، فوكو، هيدغير وبول ريكور، ألتوسير ويمكن لنا أن نضع هذا الجدول البياني للوقوف على المصادر الفلسفية والفكريّة المعتمدة والواردة في كتابه الأخير "البحث في جوهرة التّفاني":

الصفحة	المسألة	المصدر
18	علاقة اللّغة بالآخر	- مطاع صفدي: "نقد العقل الغربي" الفصل الثالث - ص 82-83
18	ملفّ السّحر	كوليت بوليث: اعترافات شيطانيّة - مجلة العرب والفكر العالمي 1991 العددان 13و 14 - ص 152-172
25	فكرة التّنافذ	جيل دولوز: المعرفة والسّلطة - ترجمة سالم يفوت
26	الذّات والآخر	ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء - ص 350
61	مقارنة الأسطورة باللّغة والكلام	كلود ليفي شتراوس: "الأسطورة والمعنى" - ترجمة شاكر عبد الحميد - 1986 - ص 75
68	تعريف مصطلح Bricolage	أديث كرزويل: "عصر البنيويّة" - ترجمة جابر عصفور- 1985- ص266
87	القوى السّحريّة	كولن ولسن: "الإنسان وقواه الخفيّة" - بيروت 1978- ترجمة سامي خشبة
112	الأجرام العلويّة والأجرام السفليّة	الأفلاطونيّة المحدثة عند العرب: تحقيق عبد الرّحمان بدوي 1977 - ص 207
113	الاقتصاد الاستهلاكي والاقتصاد الإنتاجي	أرنولد هاوزر: "الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ" ترجمة فؤاد زكرياء - ص 27
114	الأسطورة والإثنولوجيا	كلود ليفي شتراوس: "بنية الأساطير" الفصل الثاني من كتاب "الأنثربولوجيا البنيويّة" نقل مصطفى كمال - مجلّة بيت الحكمة - عدد 4 - 1987 - ص 64

يدفعــنا الــتّمعن في هذا الجدول إلى تأكيد اعتماد شاكر حسن على المصادر الفلــسفيّة الغربيّة في غير لغتها الأصليّة أي أنّه يأخذها مترجمة إلى اللّغة العربيّة وقد أدّى هــذا التّعامل إلى الوقوع - في مواطن عديدة - في سوء الفهم أو التّسرّع في اســتخدام بعض الشّواهد بدافع حجاجي دون هضم كاف للنّسق الفلسفي الذي أخــذ منه الشّاهد وذلك لأنّ شاكر حسن لا يتواصل مع الفلسلفة الغربيّة انطلاقا مــن اعــتمادها كأنساق ومذاهب لها مفاهيمها. وما استخراج المفهوم من مضانّه الأصليّة إلاّ مخاطرة معرفيّة، ولكنّ فعل الأخذ الذي اعتمده الفنّان كان من باب أنّ الفلــسفة الغربيّة تمنحه أفكارا وأدوات عمل تساعده على بناء تصوّراته الشخصيّة وقــد يــؤدّي هذا التّمشّي إلى تشوّش الجهاز المفهومي. على أنّ هذه الطّريقة في الــتعامل مع المرجعيّة الغربيّة لاتنفي إيمانه بأنّ المنتج الغربــي يتعلّق بالإنسان وهو لايفصله عن المهاد الحضاري الضّارب في القدم ابتداء من حضارات العراق القديم.

2 - في المسألة التّراثيّة ومكوّناتها

2-1- مصطلح الهويّة وتخاطر الأصول في خطاب شاكر حسن:

يمــثّل الموقــف مــن الهويّة الإطار النّظري العام الذي تتولّد فيه مصطلحات آل ســعيد، وتتواشــج فيه وتتقاطع فيه أيضا. وقد توزّع هذا الموقف على ثنائيّة رئيــسيّة بين زمنيتين: ماض منته من الزّمن لكنّه حاضر في الذّات العربيّة وحاضر محدث: دخل بشكل فجئي إلى الحياة العربيّة فاستحال الجزء الأكبر من تركيبتها.

هذه الثّنائيّة القطبيّة قد تجعل مقولتين رئيسيّتين وهما التّراث والحداثة في مركز اهتمام أي فنّان عربــي، لكنّ شاكر حسن يتصدّى لهاتين المقولتين بشكل مختلف ويترّلهما في إطار حيوي، بعيدا عن السّجال الفكري المحض، إنّه يفكّر في الهويّة من داخل الممارسة الفنيّة فيجعلها فيصلا في ذلك، وهي المتلبسة بحركة التاريخ وحركة المجتمع.

ويمكــن تحديــد مفهوم الهويّة انطلاقا من الدّلالة اللّغويّة والفلسفيّة والتّاريخيّة ويقابل مصطلح"الهويّة" العربــي كلمة Identité في الفرنسيّة، وهي من أصل لاتيني يعني: الشّيء نفسه. وفي اللّغة العربيّة تعتبر لفظة "الهويّة"مصدرا صناعيّا، مركّبا من "هــو"ضــمير المفرد الغائب المعرّف بأداة التّعريف "الــ" ومن اللاّحقة المتمثّلة في الــ "ي" المشدّدة وعلامة التّأنيث أي"ة". وفي الفرنسيّة والانكليزيّة واللاّتينيّة يعني

لفـــظ «.Idem» أو «.Id»، ضمير الإشارة للغائب بمعنى هو ذاته. وإذا كان هذا هو المعنى اللّغوي فإنّ فهم الهويّة المجتمعيّة ومنها الفنيّة لا يمكن أن يتحدّد خارج المجتمع والتّاريخ، على أنّ الهويّة تصنّف إلى أنواع منها الهويّة الفرديّة ومنها الهويّة التّنظيميّة الاجتماعـــيّة ومنها هويّة أمّة من الأمم حيث يكون العامل الثّقافي والتّاريخي أساسيّا في تحديدها.

ولـــئن كـــان موقف شاكر حسن من مسألة الهويّة مبثوثا في بعض جوانب كتاباته فإنّ هذا الموقف لا يخلو من مساءلة وتفكيك للأطروحات المختلفة، وهو لم ينجـــز رأيا صريحا في مقال محدّد بل كان موقفه منثورا في أغلب أطروحاته. فأينما ولّى قلمه وجد السّؤال الحضاري أمامه، وما صنو هذا السّؤال غير الهويّة التي تأخذ بعـــدها الواسع في مدار قومي شامل ثمّ تتنزّل في إطارها القريب من الفنّان لتطرح مسألة الهويّة الفنّيّة.

بدأ الفنّان مقتربا من أطروحات جماعة بغداد للفنّ الحديث، في معالجة "الهوية" كموقف فنّي، لكنّ هذا الانتصار لطرح الجماعة سيفضي بالتّالي إلى تحسّس أعمق للجوهـــري في هـــذا الموقف مع مراعاة الظروف التّاريخية والمرحلة التي نشأ فيها الخطـــاب. ويذكر شاكر حسن في سياق ذلك: "أرادت جماعة بغداد أن لا تكتفي بطرح الأساليب الأوروبية في العمل الفني وإنّما أن تمنح تلك الأساليب هويّة محليّة وتلـــك هـــي رؤيتها. قلنا: نحن نرسم بأساليب عالميّة هذا صحيح. ولكن لماذا لا نـــستلهم التّـــراث؟ لمـــاذا لا نستلهم الأسلوب العراقي القديم والإسلامي ورسوم الواســـطي وغير ذلك في هذا السياق؟ هذا هو الجذر الجديد الذي ظهر لدى جواد سليم حينئذ، وكان من أساتذة معهد الفنون الجميلة [في تلك الفترة كنت طالبا في المعهـــد] كـــنت أســـتمع إلى جواد وأؤيّده فيما ذهب إليه، وهكذا ظهرت جماعة بغداد. اتخذنا الواسطي في حينه المنطق الجديد لنا. كنّا نقول كما هو مدوّن في بيان الجماعـــة الأوّل: نحن نريد أن نستأنف سلسلة الإبداع الفنّي التي قطعت باستيلاء المغـــول علـــى بغداد منذ عام 1258 م، نحاول أن نستأنفها من جديد ونحقّق هذه النّهـــضة المعاصـــرة في الفنّ من خلال هذه الجماعة مسترشدين بيحي الواسطي. وكـــان هدفـــنا دائمـــا هو أن نحقّق هذا التّوافق في الأسلوب العالمي وبين الهويّة المحلّيّة"[1].

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفنّ التّشكيلي**– ص 59.

ويبـــيّن هذا الشاهد تجذّر فكرة "المحلّي "و"العالمي" لدى شاكر حسن منذ أن كان طالبا ويتّجه هذان الاصطلاحان إلى معنى الهويّة. فالرّؤية الفنّيّة وبالتالي الخلفيّة الإيديولوجيّة قائمة بشكل رئيسي على النّظر في هذين الطّرفين الأساسيين، اللذين يكـــوّنان حدّ الهويّة. فما يسمّى بـــ "الهويّة الخصوصيّة الوطنيّة" "أو" الطابع المحلّي" وردت مقتـــرنة بلفظة "الانفتاح" ويقصد به الأخذ عن الغرب، وبالتحديد الغرب الأوروبـــــي الذي شكل المدار الجغرافي لسفرات الفنانين العراقيين الأوائل الذين أرسلوا في بعثات رسميّة، وكان شاكر حسن بدوره واحدا من هؤلاء، حيث استقر بفرنـــسا، فـــزاده هذا الاستقرار إيمانا بمقولة "الانفتاح" ونشدّد على مجال الغرب الأوروبّي والأمريكي.

ويأخـــذ مفهـــوم الهويّة أهمّيّته القصوى في التّعرّف إلى الأصول التّراثيّة وهي المـــتعلّقة بالأصـــول العربيّة الإسلاميّة، وتعني كلمة **"الأصول"** العودة إلى الجذور وتعتـــبر لفظـــة الجذر هامّة في خطاب شاكر حسن حيث يكون الجذر موغلا في القدامة وأساسا للتّصوّرات المحدثة ويفيد ذلك أمرين اثنين وهما:

- اعتبار الفكر الإسلامي متجذرا في أصول عربية قديمة.
- عدم الانسياب وراء النّظرة الاستشراقية والغربيّة.

وتعني المسألة الأولى أنّ بعض الثوابت المركزيّة ظلّت موجودة في الذهنيّة العربيّة، فالإنسان العربـــي قديما (قبل الإسلام) كان يحيا بين منطقين: منطق التنقّل (الصحراء) والاســـتقرار (الواحة) وفي العهد الإسلامي أضحى يحيا بين منطقين أيضا: منطق التنقّل (الدنـــيا) ومنطق الاستقرار (الآخرة) والثابت بينهما هو جدليّة التنقّل والاستقرار، التي خلـــصت إلى تبيّن وجهة هامّة وهي التّحوّل من البعد المادّي إلى البعد التّجريدي وهذا ما انعكس في الفنون الزخرفية لاحقا باعتبارها مظهرا رئيسيّا للروحيّة الإسلاميّة.

ويعـــدّ مـــا ظهر في حضارات وادي الرّافدين والنيل والمشرق العربـــي عامّة بمثابة الجذور القديمة للفكر الإسلامي ويجملها شاكر حسن فيما يلي:

- فكرة التربيع (أي ظهور المربع ودورات الغزلان في حلقة دائريّة وسط المربّع) تعود إلى الفخاريات العراقية القديمة، وهي مبثوثة في الفنّ الإسلامي ومركز الدّائرة) فإنّ الأرابسك يقوم على تتالي الحوادث.
- تكامل المسقطين الأمامي والجانبـــي في أعمال الفنّ السّومري وكذلك الفرعوني فقد مثّل الفنان آنذاك الشيء المرئي من زاويتين، ونجد لذلك أثره في

الزخرفة الإسلاميّة حيث تنشأ علاقة بين الإطار الزخرفي ومركزه (الجامة) والأرضيّة التي تتوسّطها.

بهـــذا الشكل يكون للزّخرفة الإسلاميّة أصول عربيّة قديمة، هي بمثابة الأصول الجنينـــيّة للهـــويّة. فـــلا يمكن استبعاد مبدأ الخصوبة مثلا، الذي عرفته الحضارات الـــسّابقة (تفضيل الزخرف النباتي) في شكل "كناية" فهو بمثابة اللاّشعور المعرفي، المـــستقرّ في الفكـــر الجمعي والذي يظهر في أشكال مباحة تجريدية لا تتورّط في المحظور الفنّي الذي صاغته الرّؤية الفقهيّة ممثّلا في تحريم الصّورة.

وتنفتح الأصول العربيّة القديمة إلى مطارحة قضيّة الأصالة في تصوّرات شاكر حـــسن آل سعيد، بما أنّها وجه من وجوه إشكاليّة الهويّة التي اختلف حول تعريفها المـــثقّفون والفـــنّانون العرب. ويحصر عفيف بهنسي الموقف من الأصالة في قطبين رئيـــسيين، وذلك بمعنى معارضيها بما هي دعوة إلى اتخاذ الماضي مرجعا ورؤية في مـــواجهة الحداثة، وهذان القطبان هما: اتّجاه مادي جدلي يرفض الأصالة باعتبارها دعـــوة إلى العصبية القومية وهي نزعة برجوازية استقت مشروعيّتها بعد حركات الاستقلال السياسي التي شهدها المنطقة العربيّة: "الحقّ أنّ الدّعوة إلى الأصالة ترتبط بحـــركات الإستقلال السياسي والفكري والثقافي ارتباطا قويّا، بل إنّها الطريق إلى تحقيق الوجود المتحرّر المستقلّ"[1]

فكان هاجس بناء الدولة القطريّة دافعا إلى العودة إلى الأصول أو المناداة بذلك علـــى الأقـــلّ وقد مثّل هذا الاتّجاه في مستوى التنظير الفنّي، الفنّان محمود صبري الذي يرى أنّ العودة إلى التّراث تعبر عن وجود أزمة تنتج بالضرورة انهيارا للكيان الحضاري. أمّا الاتّجاه الثاني فقد أجمله بهنسي في القطب الروحاني الذي يقوم على التأمّل الصوفي المستقبلي ويمثّله شاكرحسن آل سعيد، يذكر بهنسي:

---

1 عفـــيف بهنـــسي: **شـــمال... جـــنوب – حوار في الفنّ الإسلامي** – دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة– الطبعة الأولى – 2001– ص 79.

إنّ الأصـــالة معجمـــيّا هي: "الأصل: أسفل كلّ شيء وجمعه أصول. أصل الشّيء: صار ذا أصـــل ويقال استأصلت هذه الشّجرة أي ثبت أصلها. ورجل أصيل له أصل، ورأي أصيل، ورجل أصيل ثابت الرّأي والعقل وقد أصّل أصالة، ومجد أصيل أي ذو أصالة." ابن منظور: **لسان العرب** – دار صادر –بيروت– ط1– السنة 1990– ص 16.

أمّـــا اصـــطلاحيّا فتعني الفرادة والابتكاروالتّخلّص من التّقليد وهو مصطلح شاع في أواسط الخمسينات.

"إنّ الأستاذ شاكر حسن الذي يمثّل موقفا ثقافيّا في الفنّ العربـــي الحديث مازال يغوص في أعماق النّظرة التأمليّة في الفنّ.. لقد وصلت به نظرته التأمّلية إلى البحث عن الحقـــيقة الكونية من خلال الفنّ متجاوزا بذلك ذاته ووجوده النّوعي.. وسوف تأخذ أفكـــار شاكر حسن تأويلات كثيرة، ولكن ما يهمّنا منها هو مطلبه في التعرية الكاملة إزاء الكون والاندماج الكامل. إنّها أفكار صوفيّة إشراقيّة ولا شكّ ولكنّها تضع مسألة الأصـــالة في غـــير مكانهـــا الصحيح. فالتعرية من الذات والطبيعة والتراث هي تعليق للوجود الإنساني ممّا يجعل الفنّان ينطلق من لا شيء، من الفراغ"[1].

إذن، يعتـــبر بهنـــسي أنّ أفكـــار شاكر حسن "الصوفية" تصنف في مواجهة الأصـــالة، وهـــي فعـــلا كذلك، إن كان مفهوم الأصالة الذي يقصده بهنسي هو الاكتفاء باستدعاء رموز أو علامات فنية قديمة إلى العمل الفنّي، ولكن آل سعيد في تركيـــزه على التّراث ينظر إلى المسألة بشمولية أكبر، فقضيّة الأصالة تتجاوز المعنى الشائع إلى معنى جوهري يلامس إبداعيّة العمل الفنّي ويرتبط أكثر من حيث قرابته بـــالمعنى الحداثي. فلئن كانت الأصالة لدى بهنسي تعني "تحقيق عمل فني ينتمي إلى شخـــصية تراثية متميّزة بأسسها الجمالية وهذا التحقيق يمرّ بثلاث مراحل: رفض الفـــن الغـــريب أوّلا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيا ثمّ مرحلة تمثّل هذه الشخـــصيّة في الأعمـــال الفنـــيّة"[2] فإنّها لدى شاكر حسن جزء من نظرة شاملة وملتصقة بالعمل الفني ذاته. فالكلمة في أصلها الغربـــي اللاّتيني تعتمد فكرة الأصل كـــبداية ومنبع، لكنّ هذا التّعريف يضمن في اللغة معنى مزدوجا، فالعمل الفني نابع مـــن أصل صاحبه وهو متّصل بأبعد وأعمق الأصول، وتكون الأصالة بذلك كما عرّفها الفنّان جبرا إبراهيم جبرا:

"الأصـــالة من ناحية، هي ما يبدو أنّه من خلق ذاته بجدّته وتميّزه وعدم توقّعه وهـــي من النّاحية الأخرى ما يحمل في تضاعيفه نسبا يتسلسل في الماضي: ممّا يدلّ على أنّ الفنّان يحتوي في دمه تجارب أمّته الواعية واللاواعية منذ أقدم فنونها وينطلق بتوقعه، المحمّل بذلك كلّه، نحو القادم من الزمن"[3] ويتواصل تعريف جبرا مع جوهر

---

1 عفيف بهنسي: **جمالية الفنّ العربي** – سلسلة عالم المعرفة – فيفري 1979 – ص ص 178–179.

2 المرجع نفسه – ص 183.

3 جبرا إبراهيم جبرا: **الفن والحكم والعقل**– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط 1988– ص 343.

رؤية شاكر حسن، فدمج الأزمنة: الماضي ممثلا في الأصول والحاضر ممثّلا في ذات الفـــنان والمـــستقبل في أثر العمل الفنّي، كلّ ذلك قد ينفتح ولو جزئيّا على عالم آل ســـعيد دون أن يبلغ في النهاية الموقف القائل بـــ "مجابهة الفنان للأصالة" وهو تـــصنيف قدّره بهنسي انطلاقا من تأويله لمدى حرص آل سعيد على فكرة المطلق كهدف واعتماد الأصول كعودة إلى زمنيّة في حكم الأزل.

ويلتقـــي تصوّر الأصالة لدى شاكر حسن ببعض الرّؤى التي كانت مبثوثة في المشهد التشكيلي العربـــي مثل تصوّرات الناقد بدر الدين أبو غازي الذي يعتبرأنّ الأصـــالة "ليست رفضا للعصر ووقوفا عند القديم بل هي تتطلّب الاتّصال الحميم بروح العصر وأحداثه وتيّاراته وتقتضي من الفنّان أن يعيش عصره بصدق كما أنّها بطبيعـــتها تستدعي النّظر إلى التّراث نظرة حية متجدّدة"[1] ويبدو هذا التّصور عامّا وعائما.

إلاّ أنّ فكـــرة الهويّة تأخذ بعدها الصريح لدى شاكر حسن من خلال رؤيته الشموليّة ففي معرض حديثه عن التاريخ الفنّي العراقي يذكر: "إنّ تاريخنا الحديث يظـــلّ (أثـــرا) ناميا منذ عصور ما قبل التاريخ، مرورا بالعصور القديمة (حضارات سومر وأكد وبابل وآشور وبابل الثانية والحضر إلخ...) وحتى الفترة الراهنة مرورا بالعـــصر الإســـلامي وهنا يتجلى معنى (الهوية) الحضارية والفنية وعظم المسؤولية والالتـــزام اللّذين يتحمّلهما الفنان العراقي نفسه"[2] لكنّ هذا الوعي بالهويّة حمل في داخله إدراكا واضحا بأنّ الهوية في الفنّ، كمسألة حارقة جاءت متأخّرة قياسا إلى الوعي السّياسي والثقافي العام، فكانت تتطلّب (الثقة بالذات) التي كانت غائبة في الوعي الفنّي في بداية التأسيس الفنّي.

ولا يمكن النّظر إلى مسألة الهويّة لدى الفنان دون تتبّع موقفه من الغرب، على اعتـــبار أنّ مساءلة الهويّة تكون في إطار درس العلاقة مع الآخر الذي تمثله أوروبّا بالـــتحديد في الوعـــي الفكـــري الجمعـــي العربـــي من الخمسينات وإلى حدود الثمانينات.

---

1 بـــدر الدين أبو غازي: **مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية** – مجلّة المعرفة – العدد 161 تموز 1975– ص 19.

2 شاكر حسن: **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق – الجزء الأوّل** – دائرة الشؤون الثقافية والنشر – بغداد 1983 ص 28.

إنّ الموقــف من الغرب يتّضح من خلال تصوّر آل سعيد مثلا، لتجربة الرّواد الذين اعتبرهم قد انجرفوا لتعزيز حضور الحياة المغتربة للمواطن العراقي. لقد "مالوا نحــو رســم المناظر بروح غربيّة بعض الشيء وقد شذّ عنهم جواد سليم أيّا كان واحدا منهم عام 1943 وذلك حينما رسم موضوع البغدادي"[1]. هذه المفاضلة بين الــرّواد وأطــروحات جــواد سليم ومن تبعه من الفنّانين تكون مبثوثة في أغلب كتابات الفنان، وهو لا يفتأ يمجّد فكر جواد ويكرّر نفس الآراء، وهي ليست مبنيّة علــى رغبة إدانة جماعة الرّواد، فخطاب الفنان متعال نسبيّا عن دافع الإدانة، بقدر مــا تأتي العمليّة في سياق تشخيصي مقاربة الرؤية الفنيّة للاتباعيّة الغربيّة. فرغم أنّ جماعة الرّواد مهّدت لتجربة جماعة بغداد للفنّ الحديث فإنّ المفارقة بينهما تتركّز في مــستوى علاقة كليهما بالمنتج الغربــي، فالرّواد اقتصروا على الأخذ بالأساليب الفنّيّة الأوروبيّة أي بمنهج العمل الفنّي في حين أنّ جماعة بغداد طعّموا ذلك بالرّؤية الفنّــيّة المنغرسة في الطّابع الحضاري المحلّي، وسمحت هذه العلاقة، بالفكر الغربــي عامّــة إقامة صلة نوعيّة بالمنتج الفنّي، ودشّنت التفريق بين مااصطلح على تسميته بالتقنيّة (وهي غربيّة أوروبيّة) وبالطابع أو الطراز (وهو عربــي).

لكنّ هذا الإنصاف الذي يقوم به شاكر حسن لتجربة جماعة بغداد، باعتباره واحــدا مــنهم في تلــك الفتــرة، بقــدر ما يثمّن طبيعة التّعامل مع المنتج الفنّي الأوروبــــي ويحــدّد ملامح الشخصية الفنية العراقية، فإنّه ليس إلاّ تصوّر مرحلي لهذه العلاقة التي يقيمها فكر شاكر حسن بالفكر الغربــي عامّة لأنّ رؤيته لا تقف عــند حــدود هــذه المزاوجة بين تقنية عربيّة وطابع عربــي، فتلك أطروحات الخمسينات وفيها من الحماسة الكثير، ومن تحسّس معالم طريق فنّي مخصوص طورا أكثرنــضجا. إذ أنّ الكــتابات اللاّحقة ستبيّن انعطافة آل سعيد إلى تصوّر أوسع وأشمــل للهــويّة، خــارج هــذه المــزاوجة أو الثّنائيّة القطبيّة كما أسلفنا القول (غرب/عرب) أو (تقنية/رؤية) وهو ما سيجعل الفنان مسائلا للفكر الغربــي ذاته ولمــناهجه ولأســاليبه وستقوم هذه اللحظة الفكريّة الجديدة على مدار نقد ذاتي يــوجهه آل سعيد لتجربة جماعة بغداد الذين حاولوا اتباع التقنية الغربية الأوروبيّة بــل إنّهــم ارتــبطوا بآلــيّات التكشف الفني الغربــي في مستوى الإعلان عن حــضورهم، إذ لم يكــن دارجا في الحركة التّشكيليّة العراقيّة أن يعلن عن تأسيس

---

1 شاكر حسن: **خليل الورد نحاتا** – مرجع سابق– ص 22.

جماعـــة من خلال بيان فكري يحتوي على أطروحتها الفكريّة والفنيّة، وقد تبعت الجماعـــة في ذلـــك طريقة السورياليين، وكان لهذا البيان مغزاه الفنّي والحضاري والاجتماعي إذ أنّ الفنّان العراقي، يعبر على غرار الفنّان الأوروبـــي عن حضوره، وكـــان شاكر حسن هو كاتب البيان الأول للجماعة، ويعني ذلك أن فكرة إنشاء بيان تماثل التصور الغربـــي السابق.

ومـــن الأفكـــار النقديّة الرئيسيّة التي وجّهها الفنان لهذه الجماعة، في صلتها بالمنجز الأوروبـــي، أنّها لم تستطع في مستوى إنتاجها الفنّي أن توازن بين الأخذ بالتقنيّة الأوروبيّة وبين الاستلهام من الطابع الحضاري، بل طغى استخدام الأسلوب الأوروبـــي على عملية الاستلهام. ففي المعرض الأوّل للجماعة عام 1951 كانت هـــناك موازنة بين التأثيرات الأوروبيّة والعربيّة واستمرّ ذلك في المعرض الثالث عام 1954، وظهـــرت هذه السمة في أعمال جواد سليم وشاكر حسن وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد غني حكمت... لكنّ منتصف الستينات شهد تقهقر الجماعة.

وتكون هذه المعطيات بمثابة الوضع التشخيصي والنّقدي أيضا من قبل الفنّان الـــذي لا يفتأ-أثناء تأريخه للحركة التّشكيليّة العراقيّة بصورة عامّة- يراجع فكره. وإذا مـــا اعتبرنا أنّ مرحلة التشخيص شملت الوضع المحلّي ومناهج البحث الغربـــي أيـــضا فـــإنّ الفنّان-الكاتب يتعرّض لهذا الشأن من خلال تناوله لتاريخ الفنّ مثلا ليترّل موقفه من الغرب الأوروبـــي تخصيصا.

كـــان اهتمامه بتاريخ الفنّ العراقي يحمل في داخله أطروحات جديدة تتجاوز مألـــوف التّـــصوّرات الغربيّة، لذلك ضمن في خطابه التاريخي موقفا واضحا من القراءة التاريخيّة الغربيّة فهو ينقد آراء النقاد الغربيّين مثل "ألان نيم" الذي اعتبر أنّ الفنّان العراقي لم يؤسّس لمدرسة فنيّة وأنّ الفنّ العراقي يدور في فلك الغرب بل أنّه جزء من النّظام الغربـــي عموما، في حين أنّ آل سعيد يعتبر أنّ للفنّ العراقي توجّها آخـــر ذاتي وقومـــي ولا يهمّه السير في ركاب الفنّ الغربـــي رغم أنّه تعرّض إلى مفهـــوم الاحتكاك بالثقافة الأوروبيـــّة فهو يرى أنّ المدارس الهنديّة أو الصفويّة أو التّركيّة في أواخر الحكم العثماني تأثّرت بشكل واضح بالتّأثيرات الغربيّة وجاء ذلك نتيجة عوامل اقتصاديّة وحضاريّة عامّة، لكن هذه المؤثّرات لم تستطع أن تطال فن الخـــطّ العربـــي أو الزخرفة بل إنّهما تقوقعا بشكل ملفت، في إطار ردّ وقائي ضدّ ما هو وافد من تأثيرات بينما كان فنّ الرّسم أكثر اقترابا من الفكر الأوروبيّ.

ولا يمكـــن لهـــذا الموقف من القراءة التاريخيّة الغربيّة، أن تجعلنا نحكم بشكل مطلق وقطعي برفض آل سعيد للمؤثّرات الأوروبيّة في مجال العلوم الإنسانيّة، بدليل أنّـــه يغرف منها المعرفة ويجعلها منطلقات في بعض مقالاته، ولكنّنا نسجّل احترازه وتقبّله النّقدي للمادّة المعرفيّة الغربيّة.

ويرصـــد شاكر حسن العلاقة القائمة بين الفنّ العراقي وبين المؤثرات الغربيّة مستخلـــصا في الـــنهاية مـــوقفا فنيّا وفكريّا من ذلك، ويمكن تحديد مجموعة من العناصر/السّمات التي حكمت علاقة الفنّ العراقي بالغرب:

- اعتبار المناخ السياسي والاستعماري عنصرا مركزيّا في دخول المؤثّرات الأجنبيّة، فقد وجدت الفنون التقليديّة نفسها، في مواجهة فنّ الرسم الغربـــي أو ما اصطلح آل سعيد عليه بـــ **"القيم المستوردة"**، وتحمل هذه الصفة شحنة دلاليّة معبرة عن موقف ضمني ممّا هو وافد أو دخيل.
- إرسال المبعوثين الأوائل من شباب الفنانين إلى أوروبّا للاستزادة من المعرفة الفنيّة ومن بينهم أكرم شكري، فائق حسن، عطا صبري، حافظ الدروبـــي وجواد سليم وغيرهم لكنّ هؤلاء لم يستفيدوا جميعا من الغرب الأوروبـــي إلاّ بدرجات متفاوته، وكانت هذه الاستفادة لدى بعضهم عائقا أمام تحقيق رؤية فنية مخصوصة، وقد سحب آل سعيد هذه الوضعيّة على الفنان العربـــي بشكل عام إذ لا يزال في رأيه "كثير من الفنّانين العرب أو في الدول النّامية الأخرى يعيشون في نفس هذه الحالة حينما يستعيرون (رؤيتهم) الفنيّة من الفنّانين الأوروبيّن دون أن يعبّروا عن انفعالهم الحقيقي بالفنّ بأساليبهم الجديدة، فكأنّهم يستبطنون رفضهم لكلّ ما يمسخ من هويّتهم الحقيقيّة"[1]
- ارتهان الفنانين الأوائل أمثال عبد القادر الرسام، محمد صالح زكي بالرؤية الغربيّة رغم حضور بعض السمات المحليّة في فنّهم إلاّ أنّ هذه الفئة المثقفة وجدت ضالتها في الفكر الأوروبـــي واتخذت من الرّسم المسندي وجها لها.
- تكوين جمعيّة أصدقاء الفنّ، وهي تحقيق لأفكار أكرم شكري وهو أقدم مبعوث عراقي للدّراسة في أحد معاهد أوروبّا، وقد استطاعت هذه الجمعيّة خلال الحرب العالميّة الثانية أن تطلع الفنان العراقي على الفنّ العالمي الحديث.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيلية ج 1**- ص 65.

- تأثّرالجماعات الأولى بالتّيارات الغربيّة مثل: الانطباعيّة والوحشيّة والتّكعيبيّة، مثل جماعة البدائيين التي تناولت المحاكاة في أعمالها، واقتربت أكثر من الانطباعيين وقد مثلها فائق حسن خير تمثيل.
- لم تقتصر العلاقة بالغرب في مستوى أوروبّا الغربيّة فقط فقد أصبح مصطلح **"الغرب"** يمثّل كلّ ما هو وافد من خارج العراق. ولذلك يعتبر تأثير المجندين البولنديين الذين مرّوا بالعراق مهمّا حيث رسموا رسوما تنقيطية مثلا وانعكست على أعمال الفنانين العراقيين ومن أبرزهم أكرم شكري.

إنّ اهــتمام الفنّان العراقي بمنجزات الحضارة الغربيّةالأوروبيّة الحديثة في الفــنّ، تركّز في أوّل الأمر على استدعاء الأسلوب والتقنيّة دون الالتفات إلى الرؤية.

وفي عرضــه للجماعات الفنيّة ولبياناها يومىء الفنّان شاكر حسن أحيانا إلى تصوّر هذه الجماعات للعلاقة بالغرب كما بيّنا آنفا إلاّ أنّه يتوغّل أكثر في نقده من خــلال تقديم موقف من الغرب أيضا، ففي نقده لمقدّمة المجدّدين التي كتبها مؤيّد شكري الرّاوي يشير إلى خطإ الجماعة في تضخيم صلتهم بالإرث الثقافي الغربــي الذي استفادوا منه في مستوى إعلاء الترعة الذاتيّة وقيمة العلاقة بين الفكر والوجود عكــس ما ذهب إليه الخمسينيون، وفي ذلك يقول آل سعيد: "هذه دعوى إيجابية للمجــدّدين ذكــيّة ولكنّها لم تستطع أن تخفي عن نفسها عقدة الشعور بالتفوق الثقافي، عدوى الفكر الغربــي، في صلبهم، حينما لم يدخلوا التعبير عن الشخصية الفنــية الحضاريّة في حسابهم"[1] وبمثل ما وجّه إليهم نقدا في استعارهم لعقد الفكر الغربـــي، فإنّه أنكر عليهم صلتهم بالتّراث، فالمجدّدون اهتمّوا باستيراد التقنيات الغربيّة إلى درجة أصبحوا فيها مجرّد "تكنوقراطيين" وليس لهم استثمار يذكر لموارد التــراث. وكــأنّ الهالــة الغربيّة منعتهم في داخل التجربة من الانفتاح على المادّة الحــضاريّة الذّاتيّة، لذلك فإنّ التّشبث بالفكر الغربــي، في أحاديّته، وفي مركزيّته يعدّ خللا كبيرا في أيّ تجربة فنّية.

رغــم إيمــان آل ســعيد بأهميّة ما يقترحه الغرب الأوروبّي من آفاق علميّة وفلــسفيّة وبحثــيّة جديدة فإنّه ملتزم بحيطة كبيرة في تقبّل هذا النتاج الغربــي ولا يخفــي تلقــيه الــنقدي فهو يصرّح: "إنّ ما يتبجّح به الغرب الآن من اكتشافات

1 شاكر حسن: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة ج** 2 – ص 63.

للأنساق هو باعتقادي ما كان قد تحقق في الزخرفة العربيّة قديما في الشرق"[1] وبالتالي فإنّه بعيد جدّا عن الموقف الانبهاري الذي شمل رؤية عديد المثقفين فهو خارج دائرة المتهمين بالتغريب وخارج دائرة أيّة أصولية سواء كانت شرقيّة أو غربيّة، فهو يكسب الهويّة رؤية ذات آفاق جديدة غير محصورة في نسق مغلق، إذ التجربة الجماليّة لديه منفتحة وكذا فكره أيضا. وهذا مما سيؤدي به إلى الإيمان بقيمة الإنسان والبعد الإنساني في هذه الهويّة التي يحملها إنّه يتطلع إلى ثقافة عالمية "بمعنى أنّها لا محلية ولا غربيّة أو أن تكون هذه الثقافة العالمية تتضمّن الموقف المحلّي والغربي على السواء.. إنّ لهذه الثقافة ما يمثّل الفكر الغربي والعكس أيضا صحيح. فالثقافة العالميّة قد استفادت من التّراث المحلّي"[2] بذلك يكون فكر شاكر حسن منفتحا على منعطفات كثيرة وغير محنّط في مرحلة تاريخية محدّدة. ويعني ذلك أنّنا ننظر إلى هويّته الفكريّة من زاوية تطوّرها ومرورها بوضعيّات مراجعة ونقد ذاتي وارتكاسات أحيانا وسيفضي بنا البحث في الآليات الفكريّة والمصطلحات إلى تبيّن معالم هذه السيرورة الفكريّة في كتاباته، إلى أن تنتهي في آخر التحليل والفحص إلى الوقوف بجلاء أمام الهويّة الفكريّة والفنيّة للفنّان.

لكن هل يمكن النّظر في سؤال الهويّة في الفنّ العربي دون الاكتراث بسؤال الهويّة في الفنّ العالمي؟ ألم يشهد الفنّ المعاصر سؤال الهويّة، وخاصّة منه الفنّ الأمريكي؟ ثمّ ألم يتحوّل سؤال الهويّة من البحث في الخصوصيّات الفنّية للممارسات التّشكيليّة إلى سؤال جمالي أعمق شمل الفنّ ذاته؟

إنّنا لانستطيع إغفال هذا السّياق الذي عايشه شاكر حسن وخبر فحواه في نقلاته الكثيرة من مرحلة فكريّة وفنّيّة إلى أخرى. فلا ينظر إلى خطاب الهويّة بمعزل عن "الآخر"، إذ ثمّة صلة وثيقة بين الذّات والغيريّة، الأمر الذي ينفي التّشرنق العروبي الضيّق لشاكر حسن ويجعله يرى في الفنّ مصهرا للهويّة في تنوّعها الحيوي. وهو مادعاه إلى استقراء مصطلح التّراث، إذ لا يمكن تحديد انبناء رؤيته للهويّة في شكلها الشّمولي إلاّ بواسطة معرفة تعريفاته للتّراث.

---

1 شاكر حسن: **حوار الفنّ التّشكيلي**- ص 114.

2 المرجع نفسه – ص 189.

2-2- تبلور تصوّر التراث:

يعـــدّ التّراث في فكر شاكر حسن ينبوعا لتجربته الكتابية والبصريّة وكلاهما متّـــصل (في إطار وشيجة)، وفاعليّة التّراث في كتاباته مثّلت آليّة يؤصّل من خلالها الفنّان رؤيته للعمل الفنّي وللمجتمع وللعالم أيضا ولذلك فإعمال النظر فيها يشكّل بعـــدا هامّا في تقصّي معالم نظرته إلى التّراث وانهماكه في استلهامه واستجلابه إلى الفـــضاء الفكري وبالتّالي الاصطلاحي وهذا ماسنطلع عليه لاحقا، إذ تكون الآليّة التّراثية متسرّبة إلى الجهاز الاصطلاحي السّعيدي ومتلبّسة بأغلب مصطلحاته.

إنّ لفظـــة "التـــراث" في اللّغة العربية من مادّة (و. ر. ث) وتفسّره المعاجم العربيّة باعتباره "الإرث" و"الميراث" وكلّها تدّل على مايرثه الإنسان من والديه من مكتسبات مادية. ولانعثر على أيّة دلالة قديمة تفيد معنى الموروث الثقافي وهو المعنى الـــدارج راهـــنا في خطابنا المعاصر. وفي اللّغات الأخرى مثل الفرنسيّة نجد كلمتي Patrimoine وHéritage وتحملان دلالة التركة أيضا رغم المعنى المجازي الذي يفيد معنى المعتقدات والعادات الخاصّة لحضارة ما وقد يقترب هذا المعنى ممّا نعنيه بكلمة "التـــراث" في الحقل التّداولي الفكري الراهن. إذ "تطلق لفظة التراث بشكل أخصّ في عـــصرنا هذا، كمصطلح في الحضارة العربيّة الإسلامية على رصيد من الوثائق المخطوطة المتّصلة بمختلف فنون المعرفة العربيّة الإسلاميّة"[1] ويعتمد شاكرحسن هذا المـــصطلح انطلاقـــا من التّعريف ذاته، إذ هو يفكّر في نطاق وعيه بالتّراث الثقافي والفنّي ويجعله أداة ينظر بها إلى تجربته وتجربة الآخرين. وفق محور رئيسيّ يربط بين شـــقّين ظاهرهما متباعد: الخلف والسلف، حيث يكثر من هذا الاستعمال متصاديا مـــع الأفكار الشّائعة في هذا الاتّجاه. يذكر المفكّر محمد عابد الجابري: "إنّ مفهوم التـــراث كما نتداوله اليوم إنّما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربـــي المعاصر ومفاهـــيمه الخاصّة. وليس خارجهما، وإذا كان "الإرث" أو "الميراث" هو عنوان اخـــتفاء الأب وحلول الابن محلّه، فإنّ "التراث" قد أصبح بالنسبة للوعي العربـــي المعاصـــر، عنوانا على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف. حضور الماضـــي في الحاضـــر"[2] وقد كرّرشاكرحسن كثيرا صلة السلف بالخلف والخلف

---

1 سعد غراب: **كيف نهتّم بالتراث** - الدار التونسية للنّشر - 1990 - ص 13.

2 محمد عابد الجابري: **التراث والحداثة** - المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى - 1991 - ص 24.

بالسّلف وهي صلة امتداد وتأثّر وتأثير، كأنّ التراث يخترق الأزمنة ولا يحيا في زمنيّة الماضي بل يتواصل مع الحاضر والمستقبل أيضا.

إنّ التّراث مرتبط بهذا الانفتاح المتواصل على الأزمنة فهو ليس رهين الماضي كما يظنّ وإنّما هو رصيد متحرّك عبر الأزمنة إذ يشبه في ذلك بالفاعليّة المتجدّدة التي تهب العصور قوّتها ودفقها، فيخرج عن كونه إرثا بالمعنى المادّي للكلمة. وهو يتداخل مع الحاضر بخصوصيّاته المستحدثة ليمنحه استمراريّة التّواصل مع الإبداعيّة الإنسانيّة. ولذلك فإنّ التّراث مبثوث في القطاع الرّمزي الإنساني وموصول بزمنيّتي الحاضر والمستقبل. وفي هذا السّياق يكون التّراث محفورا في إبداعيّة الحاضر. يقول سمير التّريكي: "إنّ صلة التّراث بالإبداع التّشكيلي هي صلة بين عناصر من الماضي من جهة وبين فعاليّة راهنة ملتفتة نحو المستقبل من جهة ثانية. وهذا ما يجعل من الإبداع التّشكيلي محتويا على "آثار" التّراث وهي ممزوجة بعناصر الحاضر ويوصل بمجموع ذلك بالمستقبل فيلحق بشكل فوريّ في رصيد التّراث بما أنّ كلّ عمليّة تنجز في الحاضر تنتمي بدورها إلى الماضي حالما يكتمل إنجازها."[1]

ولكن كيف فكّر شاكر حسن في التّراث؟ وكيف استحال في رؤيته الفكريّة والفنّية أداة أساسيّة، تجري في خطابه مجرى الثّوابت البنائيّة؟

يميّز شاكر حسن بين ثلاثة مدلولات وهي الفكر الإسلامي والحضارة الإسلاميّة ثمّ التّراث الإسلامي. فالفكر الإسلامي إلهي المصدر وهو فكر توحيدي يحدّد الصّلة بين المخلوق والخالق. وما بين الحياة الدنيويّة والحياة الأخرويّة وما بين فناء الإرادة الذاتية أمام الإرادة الإلهية وهو في الأساس فكر ديني. أمّا الحضارة الإسلاميّة فهي مجموع التقنيات والأساليب التي رافقت ظهور الفكر الإسلامي وتعايشت معه لفترات طويلة. ومن ضمنها الفنون الإسلامية على اعتبار أنّ الأطروحات الثقافية هي من جملة محتوى هذه الحضارة. لذلك فالنظر في الحضارة الإسلاميّة هو نظر في الدّافع والحافز الذي أنشأها وأطّرها نظريّا أيضا. ولكن يبقى الجدل قائما في مستوى التحديد المفهومي للحضارة الإسلاميّة ومن ضمنها الفنون الإسلاميّة هل هي محدّدة بزمنيّة انبثاق الإسلام أم ترتبط أيضا بالحضارات التي

---

1 **Samir Triki**, *Evolution actuelle de la problématique du patrimoine et de la création plastique en tunisie*, in *Patrimoine et création*, Beit al-hikma 1992, p. 70.

ســبقت نشوء الفكرالإسلامي؟[1] مثّل هذا السؤال هاجسا حارقا بالنسبة لآل سعيد رغم أنّه ينسبه إلى غيره من المؤرّخين والفلاسفة وعلماء الجمال. فهو يقرّ من جهة بتلازم الفكر الإسلامي للحضارة الإسلاميّة لكنّه يرمي من جهة أخرى إلى أنّ هذه الحــضارة لها طبقات. ويقصد بها أنّها قامت على أنقاض حضارات سالفة ماتزال تــشكّل مكوّنا من مكونات الحضارة الإسلامية حتى وإن كان ذلك في لاشعورها المعــرفي. يذكــر شاكرحسن في هذا السّياق: "إنّ الكشف عن المعالم الشخصية للفــنون الإســلامية لايمكن أن يتمّ دونما عودة إلى الفكر الإسلامي نفسه من جهة وإلى طبــيعة البــناء الحضاري (أو أغوار الطبقات الحضاريّة) لهذه الفنون من جهة أخرى"[2] وتستمرّ فكرة الامتداد الحضاري في أغلب أطروحات آل سعيد، لتشكّل آلــية معــرفيّة حاسمــة تقرّ بوجود وحدة عضويّة "ونسقا" و"تاريخا ثقافيا" يجمع الحــضارات المتعاقبة في المنطقة التي انتشر فيها الإسلام وبين الفكر الإسلامي وفق مــبدإ حضور صورة السلف في الخلف. فهو يعتبر أنّ الحضارات السابقة لامست جوهــر الفكــر التّوحــيدي قبل أن يظهر كإيديولوجيا دينية مع الإسلام. فبذور التّوحــيد كانــت كامــنة في أفكار السابقين (في مناطق وادي الرّافدين – وادي النيل – سورية وفلسطين ولبنان).

أمّا التراث الإسلامي فهو مجموع الشواهد الملموسة والمحسوسة من الزّخارف والكــتابات والصّور والمنمنمات والفنون الصّناعيّة أو النّقوش وفي هذا التعريف ما يلتــبس مع مفهوم الموروث الذي نعتبره أكثر اقترابا من هذا المحتوى، لأنّ التّراث يشمل الخزّان الرّمزي.

ويبقــى مفهــوم الفــنّ الإسلامي من حيث التّسمية أيضا محلّ جدل، لا في مــستوى الخطــاب الفكري لآل سعيد بل وخارج هذا الخطاب. سواء في عمق التّــصورات النظــريّة للمفكرين والنقاد العرب أو للباحثين المستشرقين أيضا ومن بيــنهم أولــيغ غرابار في كتابه "كيف نفكّر في الفنّ الإسلامي" الذي وضع سؤال التّــسمية موضع الجدل والاحتمال "أريد الآن محاولة تفسير كيفية نشوء فن نسميه

---

1 يــشير عفيف بهنسي مثلا إلى هذه المسألة فيعتبر أنّ الفن الإسلامي ظهر مع ظهور الإسلام وولــد علــى أرض دانــت بالإســلام وأن صانعي هذا الفن قد استوعبوا جيدا أبعاد العقيدة الإسلامية. وذلك في كتابه "**شمال... جنوب**" – ص 54.

2 شاكر حسن آل سعيد: **الأصول الحضارية للخط العربي** – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1988 – ص 19.

عـــن صـــواب أو عـــن خطأ فنّا إسلاميّا"[1] وخارج مفهوم "الفنّ الإسلامي" فإنّ شاكرحـــسن يعتـــبر التراثية الحضاريّة مجالا رحبا للمتابعة والنّظر، ويمتدّ على عدّة فعالـــيّات ســـنركّز علـــى اثنتين منها تبعا لحضورهما الرئيسي في رؤية الفنّان، في المستوى الفكري تخصيصا وهما التراثية الرافديّة والتراثية الصوفيّة ولئن مثلت الأولى تصوّرات فكريّة موازية للمنجز الفنّي، فإنّ الثانية قد عبّرت عن رؤية فكريّة داخل التصوّرات الدّينية إلاّ أنّ شاكر حسن سيغذّي خطابه الجمالي بها.

2-2-1- التّراثية الرافدينيّة:

يعتـــبر شـــاكر حسن أنّ الهجرات التي انطلقت من الجزيرة العربيّة إلى منطقة الهلال الخصيب (العراق – سوريا – فلسطين – الأردن ومصر) هي هجرات عربيّة لأنّ منـــبعها الرئيـــسي الجزيـــرة العربيّة. ويؤكّد أنّ الشواهد السومريّة والأكديّة والآشورية والبابليّة أثبتت أنّ الحضارة في العراق هي مجموع حضارات عربيّة، وهو بهـــذا الشكل ينظر إلى مسألة التراث الرافديني على اعتباره جزءا من الخلفية الفنية العربيّة التي تغذت بعد ذلك بالرّوحية الإسلاميّة فالفنون الرافدينيّة أصل من الأصول للفـــن العربـــي الإسلامي وهو رأي قد لايجد صدى كبيرا لدى بعض الباحثين. ويخلـــق جـــدلا كبيرا بينهم، فالباحث أبو الحمد محمود فرغلي يقرّ بوجود أصول للتـــصوير الإســـلامي في الـــبلاد التي فتحها المسلمون مثل سورية ومصر والعراق وإيران، لكنّه لايتعرّض في كتابه "التصوير الإسلامي"[2] للتأثيرات العراقية القديمة في حـــين يتعـــرّض لكلّ التأثيرات الأخرى بالتفصيل فلا توجد أيّة إشارة إلى حضور المؤثـــر الرافديني كما أنّ الدكتور ديماند وهو مختصّ في الفنون الإسلاميّة لم يشر في كـــتابه "الفنون الإسلاميّة"[3] إلى أيّ علاقة بين التّراث الفنّي في بلاد الرافدين وبين الفـــنّ الإســـلامي. ويبدو أنّ هذا التصوّر قد سيطر على أغلب الدّراسات الفنّية العلمـــية التي اهتمت بالفنون الإسلاميّة حيث أهملت تأثيرات البابليّين والآشوريين

---

1 أوليغ كرابار: **كيف نفكّر في الفنّ الإسلامي** – ترجمة: عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي – دار توبقال للنشر – الطبعة الأولى 1996– ص 39.

2 أبـــو الحمد محمود فرغلي: **التصوير الإسلامي** – دار المصرية اللّبنانية – الطبعة الأولى – 1991.

3 م. س. ديمانـــد: **الفـــنون الإسلامية** –ترجمة /حمد محمّد عيسى– دار المعارف – الطبعة الثالثة – 1982.

والسومرين في الفنّ العربـــي الإسلامي، ولم تجعل منها أصلا من أصوله. وقد يقرأ خطـــاب شاكر حسن على أنّه صدى لإيديولوجيا حزب البعث وبأنّه خدم بذلك مشروعيّة هذه الإيديولوجيا.

غير أنّ شاكر حسن يذهب إلى البحث عن الجذور العميقة للفنّ العربـــي الإســـلامي، فيعتـــبر أنّ الفـــنون الـــرّافدينيّة لها أثرها في بعض ملامح الفنون الإسلاميّة: ولا يقصد بذلك تواصل الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة مع هذه الفنون، في تجارب فنّانين مختلفين لعلّ أبرزهم جواد سليم وخليل الورد بل يعود بهذه التأثيرات إلى يحي الواسطي ذاته. فيذكر بصدد تجربته: "لقد كان الواسطي كأيّ فنان سومري أو بابلي أو آشوري أو حتّى حضري لايرسم الإنسان لذاته بـــل الإنسان وهو في حالة حضور اجتماعي"[1] رغم أنّه لايشير إلى تأثّره المباشر بالفنّ البابلي والسومري والآشوري نظرا لعدم اطّلاعه عليه فعلم الآثار لم يكن معـــروفا آنـــذاك في عصره، وإنّما يحدّد آل سعيد الخصائص الفنيّة لفنون بلاد الـــرافدين باعتـــبارها جزءا ثاويا في الفنون اللاحقة عليها في حضارات أخرى وأبرزها الحضارة العربيّة الإسلاميّة. إنّه يذهب إلى مدى بعيد جدّا حيث يعتبر أنّ الفكـــر التوحـــيدي الـــذي جاء به الإسلام كانت بذوره حاضرة في ثقافة الإنـــسان الرافديني "عند استقرائنا للقيم الفنية في الفكر الإسلامي عبر الفنون، وعـــند المقارنـــة بين الطّروح الحضاريّة المتنوّعة لها والطروح السابقة عليها في المواطن التي انتشرت فيها[...] نستطيع أن نتبيّن أنّ ثمّة (وحدة عضويّة) ونسقا لمـــنظومة بل تأريخا ثقافيا يجمع بين هذه القيم بشكل نجد فيه صورة الخلف في السّلف وعموما أن نجد فيه معنى الفكر التوحيدي في ثنايا الفكر الإنساني المتجه نحـــو التوحيد، وقبل أن يتجلّى به كإيديولوجيّة"[2] ويعطينا هذا الشاهد صورة واضحة عن المدار الفكري الذي يتوسّع فيه آل سعيد. ويكشف لنا عن نظرته الواســـعة لمعنى "التراث"، فآليّته الفكريّة في هذا المجال ممتدّة في الجذور القديمة جـــدّا، وتبدو هذه الصورة متّسمة بالطابع الإنساني الشمولي، وقد عكس هذا التّـــصوّر ملامـــح عامّـــة للسمات التراثية المتواصلة في فنون الحضارة العربيّة الإسلاميّة.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التّنظير والنّقد الفنّي** – ص 28.

2 شاكر حسن آل سعيد: **الأصول الحضاريّة والجمالية للخطّ العربي** – ص 20.

ومن السّمات العامّة للتّراث الرّافديني:

- إنّ البعد التّجريدي منغرس في التّجربة الفنيّة الرافدينيّة، وقد تجلّى في الزّخرفة التي ستعتبر لاحقا من أبرز السّمات في الفنّ العربي الإسلامي. يذكر شاكر حسن: "نستطيع استقصاءه (أي التّجريد) منذ ظهور الأشكال الخزفيّة والرّسوم الأولى على الفخار في عصور ماقبل السلالات وإبّان العصر السومري وماتلا ذلك في عصور أخرى"[1] فالتّجريد قيمة جماليّة للحضارات القديمة حيث نجد قطعا زخرفيّة سومريّة، على الفخار لم يكن هدف صانعيها تحديد صورة الإنسان أو الزّهرة أو الحيوان بقدر ماهدفوا إلى إبراز النّظام التّجريدي الذي ظهرت فيه الوحدات المشخّصة. ويحيل التّجريد على مبدإ العروج حسب شاكر حسن، وهو رغبة في التعالي والسموّ إذ الفنون الإسلامية تجنح إلى ذلك، وهذا المبدأ موجود بدوره في الفكر الرافديني، حيث أنّ الخلفيّة الأسطوريّة نفسها تترع هذا التروع وهي مجسّدة مثلا في أسطورة "جلجامش". وهو مركّب من إنسان وحيوان[2] ويعتقد آل سعيد من خلال رصده لأسطورة "جلجامش" أنّها تعطي الملمح المميّز على دفق التعالي والصّراع أيضا الذي يعتبره مبدأ ثالثا في الفنّ الإسلامي، وهو منحدر كذلك من التصوّرات الرافدينيّة. فمن خلال الصراع والتضاد تكون الصيرورة، وهي ميزة رئيسيّة في الفنّ، وتعبّر عنها أسطورة جلجامش أيضا (صراع جلجامش وأنكيدو ضدّ قوى الشرّ - صراع أنكيدو مع ثور السماء - صراع الإنسان مع الآلهة). وتمثل هذه الخلفية الأسطوريّة جذرا للفعل الفنّي السومري والآشوري وهي حاضرة في الجذور العميقة للفنّ الإسلامي. لأنّ التجريد الذي انتهى إلى الآرابسك (فنّ الرقش) ليس إلاّ مظهرا لقيم التّعالي والعروج والصّراع وليست الزّخرفة في قاعدتها العامّة إلاّ نوعا من التّجريد الهندسي الذي من قيمه التّعبير الرّمزي الموجود منذ فجر الحضارات الزراعية ولها قيم متنوّعة جعلت الشكل يمرّ من طور إلى آخر ومن مبدإ إلى آخر

---

1 المرجع نفسه - ص 22.

2 في خواتم عصر فجر السلالات (3000 - 2400 ق م) عادة مايمثل جلجامش ببطل يصارع الحيوانات البرية المفترسة وهناك أختام إسطوانيّة نقش عليها صورة بطل يصارع أسدا كما هناك صور للبطل جلجامش وفي رأسه القرون التي كانت من شارات الآلهة. وأشهر منحوتة له تلك التي شخّص فيها يحمل جديين لتقريبهما إلى الإله "شمش". أما أنكيدو فغالبا ماصوّر مركبا من رأس وصدر بشريين وقسمه الأسفل بهيئة ثور.

(مــثل اختزال الشّكل المعقّد إلى الشّكل البسيط أو اختزال الشّكل الطّبيعي إلى الشّكل الهندسي وذلك في فخاريات كثيرة تعود إلى الألف الخامسة قبل الميلاد) نحو بنية نموذجية أصلها متجذّر في الحضارة الرّافدينيّة وتقوم على:

- انحسار الشكل الطبيعي
- تحقيق الشكل الهندسي في التعبير الرمزي
- الاختزال

وقــد قام شاكر حسن بتأليف هذه النّتائج بإعمال نظره فيما هو متفرّق من مميــزات فنــيّة في المنجــز الفنّي الرافديني، ولاتخرج هذه الاستنتاجات من الأبعاد التأويلــيّة فيمكن أن تكون مثل هذه السمات مبثوثة أيضا في الفنّ المصري القديم أيضا. إذ القول بأنّ أسطورة "جلجامش" تعبّر عن البعد المتعالي في الفنّ السومري[1] قــد تجعل القول بأنّ أسطورة "أوزيريس" تشكّل في تصوّرها للخلود السّمة ذاتها، وهذا أمر يحتاج إلى دقة في إطلاق التّصورات حتّى نتجنّب الإسقاط.

ومايــشدّنا إلى مــسألة "التّجريد" بالتّخصيص أنّها جزء رئيسي في هذه المسألة التــراثية، وهو مقترن برؤية فكريّة جوهرها أنّ ثقّافات بلاد وادي الرافدين نظرت في علاقــة الإنــسان بالطبيعة. ومن خلال نتائج هذا النّظر انفتحت مدارات الممارسات الفنيّة، بأشكالها المختلفة وفي هذا السّياق يقرّ شاكرحسن بأنّ "كلاً من التّجريد والتّعبير همــا من النّتائج الفكريّة للفنّ في الشّرق الأوسط في حضارة وديان الأنهار، وبالأخصّ حــضارة وادي الرّافدين ووادي النّيل، أي أنّ علاقة الإنسان بالمحيط في المنطقة المداريّة

---

1 نعــتمد في قراءتنا لأسطورة "جلجامش" وتأويلها على المصدر ذاته الذي اعتمده شاكر حسن آل ســعيد، لطــه باقر: ملحمة كلكامش - سلسلة الثقافة الشعبية - وزارة الإرشاد - السنة 1962. ونقتطف منه هذا الشاهد الهام الذي يشير إلى رغبة "جلجامش" في السموّ:

فتح جلجامش فاه وقال لأنكيدو:
"ياصديقي، من الذي يستطيع أن يرقى أسباب السماء؟
والآلهة وحدهم هم الذين يعيشون إلى الأبد مع "شمش"
أمّا أبناء البشر فأيّامهم معدودات وكلّ ماعملوا هراء وعبث
لقد صرت تخشى الموت ونحن مازلنا هُنا
فماذا دهى شجاعتك وبطولتك؟
دعني إذن أتقدّم قبلك، وليناديني صوتك:
"تقدّم! ولاتخف!
وإذا ماهلكت فسأخلد لي اسما، وسيقولون عنّي فيما بعد:
لقد هلك جلجامش في النّزال مع "خمبابا" المارد" ص 53.

مـــن النّـــصف الشّمالي للكرة الأرضية [...] كانت وماتزال علاقة فكر إنتاجي، بيئة مـــتعاونة مـــع إنسانها [...] ومن هنا فإنّ التجريدية التي نبعت من هذه العلاقة، كانت بلاريب، تمثّل موقفا إنسانيّا روحيّا ترسم لنا الإنسان إزاء الطّبيعة بخيرها وشرّها معا"[1].

ويدقّـــق شاكر حسن في بعض الجزئيّات الخاصّة بسمة من سمات الفنّ الرّافديني، وهي التّطعيم بالأحجار والتّمنم في أعمال الزّخرفة أو حتّى في بعض المنحوتات الرّاجعة إلى تجـــارب بعـــض الفنّانين العراقيّين، ويعتبر هذه السّمة مبثوثة أيضا في الفنون العربيّة الإســـلامية: "إنّ معنى التّطعيم يظلّ مجرّد مهارة في التقنية إذا هو لم يستند إلى مصدره المعـــرفي والثقافي. وفي تراثنا مايدلّ على ظهور هذا المبدإ منذ أيّام السومريّين مثلا. ذلك أنّ عـــيون التماثـــيل وحواجبها وبعض الأجزاء الأخرى منها كانت تطعّم بالأحجار الكـــريمة والشواهد على ذلك كثيرة"[2]. والطّريف أنّ شاكرحسن لا يعتبر هذه السمّة مؤثّرة في الفنون العربيّة الإسلاميّة بل تتجاوزها لتؤثّر في الفنّ المعاصر أيضا ومثاله على ذلـــك "فنّ التّلصيق" (الكولاج) وإن كنّا نرى هذا الرّبط الآلي بين التّقنيتين لا يخلو من مجازفـــة لأنّ فـــنّ التلـــصيق له خلفياته النظريّة والجمالية البعيدة عن المؤثر الرافديني[3] ولايمكن مقارنة تقنية "التطعيم" بـــ "الكولاج".

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التّنظير والنّقد الفنّي** – ص 134.

2 شاكر حسن آل سعيد: **خليل الورد، نحاتا** – وزارة الثقافة والإعلام – دائرة الفنون 1988 – ص 34.

3 يـــشير "قاموس التصوير" إلى إمكانيّة وجود رابط بين "فنّ التلصيق" ومابيرز لدى الفنانين اليابانيين في القـــرن العاشر للميلاد حيث نجد استعمالا لهذه التقنية، لكنّ الرّابط غير مباشر وبعيد عن الموضوعيّة فلايعنـــي تـــشابه الاســـتعمال الإقـــرار بتأثير الفنّ الياباني في الفنّ الحديث، في هذه الناحية. لأنّ فنّ "التلـــصيق" يعـــود إلـــى القـــرن العشرين. وبالتحديد إلى أعمال بيكاسووبراك بعد سنة 1914. وبعد التكعيبية قام فنانو الطليعة الأوروبية والأمريكية بممارسة ذلك (من ماليفيتش إلى دوف).

Dictionnaire de la peinture - sous la direction de Michel Laclotte - Larousse - 1987, p. 167.

كمـــا أنّ أغلب الكتابات لم تتعرّض إلى مسألة التطعيم في الفنون الرافدينيّة (انظر مثلا كتاب م. س. ديمانـــد: الفـــنون الإســـلامية – مرجع سابق – ص 136) وإن تعرّض بعضها مثل أنطـــوان مورتكات في كتابه "الفنّ في العراق القديم" فإنّه لا علاقة لها بتقنية "الكولاج". هذا وإنّ التّطعـــيم هو: "**أسلوب زخرفي ينحصر في تحضير قطع صغيرة مسطّحة مصقولة من العظـــم أو العـــاج أو الصّدف بأشكال فنّيّة معيّنة، ثمّ حفر الأجزاء المراد تطعيمها بسطوح الأبـــواب والـــشبابيك والصّناديق والمنابر والكراسي والدّكك وغيرها، وتثبيت هذه القطع الـــصّغيرة فـــي الأجـــزاء المحفورة على السّطوح الخشبيّة المشار إليها لتشكيل الزّخرفة المطلـــوبة علـــيها**" كما أورد د. عاصم محمّد رزق في "**معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلاميّة**"– مكتبة مدبولي، مصر– الطّبعة الأولى 2000 – ص 54.

ويعتبر شاكر حسن أنّ الخطّ والدّائرة من أوّل الوحدات الزّخرفية في عصر ماقبل السّلالات أي قبل آلاف السّنين من ظهور السّلالات الحاكمة في العصر السّومري وبالتّالي تكون الأشكال الزّخرفيّة على علاقة بالخطّ وقد بحث الفنّان في العلاقات القائمة بين المرحلة الكتابيّة ومرحلة ماقبل الكتابة معتبرا أنّ المقارنة بين الظّواهر الفنية - اللّغوية تبرز ارتباطا وثيقا بين الأشكال الزّخرفية التي وجدت في عصر ماقبل السّلالات في العراق والأوفاق[1] والخطّ الكوفي المربّع في العصر الإسلامي.

ولآراء شاكر حسن بشأن الجذور التّراثية للخطّ العربي مايلور تصوّرا تأصيليّا جديدا، فالباحثون في الخطّ العربي انطلقوا من وظيفته التّدوينية اللّغوية أي من الجانب الألسني لكنّه انكبّ على دراسته من الجانب المعرفي. فيميّز بذلك بين دراسة الخطّ كشكل قابل للتدوين (نقل المضمون) وبين دراسة أسلوب التدوين وهذا يتطلّب بحثا أركيولوجيا في المصادر البعيدة للخطّ العربي فالمسألة لاتتعلّق بصلته بالخطّ النبطي أو الكتابة الآرامية بل بماهو أعمق أي بشخصيّة أو كيان الخطّ العربي.

إنّ أغلب الباحثين نظروا إلى مسألة الخط من زاوية قريبة جدا رغم أنّ البعض لامس العمق المعرفي ولكن دون تنقيب حقيقي بل كانت النتائج عبارة عن ملاحظات عامّة تحتاج فعلا إلى أحكام في البحث، فعفيف بهنسي يورد "مايهمّنا هو أنّ هذه الأمّة كانت أوّل من أوجد الكتابة وأحرف الهجاء في العالم فلقد عثر على كتابات في بلاد الرافدين هي رسوم هيروغليفيّة تحاكي الكتابة المصرية المرسومة الأولى. ثمّ ظهرت كتابات مؤلّفة من نقط أشبه برموز الموسيقى وارتفع مستوى هذه الكتابة إلى أشكال وشطوب على الطين بقصبة قاسية أطلق عليها اسم الكتابة المسماريّة التي كتب بها السّومريّون أوّلا ثمّ الأكاديّون والعموريّون والكنعانيّون"[2] ويدلّ هذا الرّأي على ملامسة واضحة لعلاقة خفيّة بين الخط العربي وإرث الكتابة في هذه المنطقة لكنّها بقيت في حدود السّطح دون تحقيق تقدّم عمقي يكشف بنية ثاوية للخطّ العربي. وربّما نجد أنّ شاكر حسن نفسه لم يطوّر نظرته إلاّ بعد دراسات طويلة. فقد لاحظ بدوره هذه العلاقة الممكنة بين الخطّ العربي والإرث الكتابي الرّافديني في بعض دراساته دون أن يتوسّع في

---

1 مفردها "وفق"، ولقد اعتمد شاكر حسن هذا المصطلح كثيرا وسنتعرّض له بالتّحليل.

2 د. عفيف بهنسي: **جمالية الفن العربي - ص** 112.

هــذه المسألة فهو يورد في مقال له تحت عنوان "الخطّ العربــي جماليّا وحضاريّا": "تطــرح لنا الذّهنية العربية في صدر الإسلام نمطا مبكرا من أنماط الخطوط العربيّة، وهــو الخط المصحفي (الكوفي المصحفي) فلو نحن تفحّصناه باعتباره وسيلة لغويّة وحضاريّة معا لاتضح لنا أنّ الأسلوب الذي جاء به كان مخالفا لما كان معروفا قبل الإسلام فكان يمثّل أشكالا زخرفيّة قريبة الصلة بفنون الحضارات القديمة في وديان الأنهــار (خصوصا حضارة وادي الرافدين ووادي النيل)"[1] وسيتبلور هذا التصوّر الجنــيني حــين يقرّ بالعلاقة الوثيقة بين الخط المسماري وبين الخطّ الكوفي المربع بالــذات، وذلــك بدلالة البنية التّأليفية للتّدوين، في قوله: "وأقصد بهذا أنّ الخط المــسماري يعتمد على الشكل المقطعي الرّمزي للخطّ ولكن المقطع الواحد نفسه يــتألف مــن عــدّة وحدات أو أشكال هندسية على هيئة المسمار. إذن فالمسمار الواحد (الشكل المثلث المنتهي بخط) يظلّ اللّبنة الأولى للبناء المقطعي وكذلك الحال في الخط المعروف بالخط الكوفي المربّع"[2].

إنّ الاعــتماد على الشّكل المقطعي الرّمزي يوحي بعلاقة ما، ممكنة مع الخطّ العربــــي لكــنّ هذا الاستنتاج يجعلنا ننظر إلى الخطّ العربــي لا باعتباره شكلا كتابــيّا فقــط ولكن باعتباره كيانا له حياة وصيرورة وتكوّن وهذا ما اهتدى إليه شاكر حسن نفسه لكن وضع له شروطا عديدة وهي:

- استقراء التشابه بين الخط العربــي والأشكال الفنية السابقة.
- إجراء المنهج الأركيولوجي في اكتشاف أصغر وحدة قياسية في المنظومة اللّغوية (إيديوغرام).
- استبدال الهويّة الألسنية (ذاتية الحرف) بالهويّة الألسنية – الجماليّة.
- اعــتماد مــبدإ التّوليد بالنظر في المصطلح الأوفاقي ومنه إلى اكتشاف ظواهر ألسنيّة متطوّرة عن ظاهرة جماليّة.

---

1 شــاكر حــسن آل ســعيد: **الخطّ العربي جماليّا وحضاريّا** – مجلّة المورد – المجلّد الخامس عشر – العدد الرابع 1986– ص 53.
نــشر المقــال سنة 1986 ولكن لاندري زمن كتابته، وبالمقارنة مع الآراء الواردة في كتاب شاكر حسن "الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي" نلاحظ أنّ المقال قد تعود كتابته إلى سنوات تسبق زمن نشره، لأنّ تصوّرات شاكر حسن العميقة بشأن أصول الخط والواردة في كتابه المشار إليه قد كتبت سنة 1985.

2 شاكر حسن آل سعيد: **الأصول الحضارية والجماليّة للخطّ العربي** – ص 21.

2-2-2- التّراث الصّوفي والأسطوري:

لم يبق مصطلح التّراث لدى شاكر حسن أسيرا للمجال الفكري الإسلامي بل انفتح على مجالين آخرين أحدهما ينتمي إلى القطاع الهامشي العربي الإسلامي والثّاني ينتسب إلى الماضي السّحيق لشعوب بلاد الرّافدين ولأنّ حضور المراجع الفكريّة الغربيّة لم يشكّل السّمة الطّاغية في خطاب شاكر حسن وإنّما كان بمثابة الفاعل الفكري المعاصر فقد حقّق الفنّان نوعا من الموازنة مع المرجعيّات الفكريّة العربيّة الإسلاميّة التي لم ترد في شكلها الفكري الخالص بل تلبّست بالمرجعيّة الصّوفيّة. فإذا ما تقلّصت المصادر الفكريّة الفلسفيّة الإسلاميّة في كتابات شاكر، فإنّ ما عوّضها بشكل وافر إلى درجة الهيمنة هي الخلفية الصّوفيّة للفنّان، فلا يخلو كتاب من إحالات مباشرة على الفكر الصّوفي الإسلامي بل إنّ من مقوّمات الجهاز الاصطلاحي السعيدي اعتماده على اصطلاحات الصّوفيّة ولكن بتعديلات وتحويرات وقياس على سياقات مختلفة لا يجمعها سوى عمق التّجربة الإنسانيّة واتّحاد الممارسة الفنّيّة بالمقامات والأحوال الصّوفيّة.

إنّ اهتمام شاكر حسن بالتّصوّف لا يتأتّى فقط من إيمانه العميق بأنّ الفنّ تجربة روحية أو أنّه يتقصّى الرّوحي في الفن فحسب بل إنّ اغترافه من الإرث الصّوفي في ثقافته العراقيّة مثّل نوعا من الرّافد الذي عاضد حدسه وإدراكه بقيمة التّصوّف كما أنّ التّصوّف لديه ليس نشاطا دينيا أو ضربا من السلوكيّات الفرديّة التي يقوم بها. فلقد كان التّصوّف في بغداد منذ القدم مظهرا من مظاهر الحوار الفكري الذي عرفت به العراق وكان التّصوّف على مرّالعصور جزء من الخريطة العقليّة والدينيّة لأهالي بغداد التي كانت أرضا ومركزا للعلم والسّياسة والاقتصاد كما كانت الكوفة غنيّة بالمدارس الفكريّة والرّوحيّة في الإطار الإسلامي. ألم تشهد الكوفة ولادة مصطلح "التصوّف" وكان جابر بن حيّان من أوائل المتصوّفة بها؟ إنّ كلّ هذا الإرث سيتحوّل إلى تراث فاعل في التركيبة الثقافيّة لشاكر حسن، فهو يقوم بحفريّاته في المعرفة الصّوفيّة إلى درجة استبطانها. وإذا ما ذهبنا إلى اختفاء الاهتمام بالمرجعيّات الفلسفيّة الإسلاميّة في كتاباته فإنّ ذلك لا ينفي تسلّلها في المرجعيّة الصّوفية لأنّ التّصوّف الذي ركّز عليه ينتمي إلى التيّار الفلسفي أي ينحدر من فلسفة الفارابي وابن سينا ومن أبرز أعلامه أبو يزيد البسطامي المتوفى سنة

261 هـ وأبو منصور الحلاّج المتوفى سنة 309 هـ والسهروردي الحلبي المقتول سنة 638 هـ والشيخ محي الدين بن عربي المتوفى سنة 638 هـ وعبد الكريم الجيلي الذي ظهر في مغرب العصر الإسلامي وعرف بكتابه الرّئيسي "الإنسان الكامل" وهو يتصنّف أيضا في التّصوّف المعرفي الفلسفي ويقترب من آراء ابن عربي في وحدة الوجود، وغيرهم من الذين صنّفوا في التاريخ العربي الإسلامي في قائمة الغلاة والمنحرفين بالنسبة للإسلام السّني خاصّة وممثّليه من القدامى أو المحدثين ناهيك أنّ ابن خلدون يورد: "إنّ طريقة المتصوّفة منحصرة في طريقتين الأولى: وهي طريقة السنّة، طريقة سلفهم الجارية على الكتاب والسّنّة والاقتداء بالسّلف الصّالح من الصّحابة والتّابعين. والطّريقة الثّانية وهي مشوبة بالبدع، وهي طريقة قوم من المتأخّرين يجعلون الطّريقة الأولى وسيلة إلى كشف حجاب الحسّ لأنّها من نتائجها ومن هؤلاء المتصوّفة ابن عربي وابن سبعين وابن برّجان وأتباعهم، ممن سلك ودان بنحلتهم ولهم تواليف كثيرة مشحونة بصريح الكفر ومستهجن البدع [...] وأمّا حكم هذه الكتب المتضمّنة لتلك العقائد المضلّة وما يوجد منها أو من نسخها بأيدي النّاس مثل "الفصوص" و"الفتوحات المكّية" لابن عربي [..] فالحكم في هذه الكتب وأمثالها إذهاب أعيانها متى وجدت بالتّحريق بالنّار والغسل بالماء حتّى ينتهي أثر الكتابة لما في ذلك من المصلحة العامّة في الدّين بمحو العقائد المختلّة."[1]

لا يكترث شاكر حسن برأي ابن خلدون فبدل أن يحرق كتب المتصوّفة احترقت تجربته بنار المعرفة الصّوفية. ويدلّ ذلك على تحرّره من النّظرة المتصلّبة في الفكر الإسلامي التي تعتبر الرّؤية المخالفة للتّصوّر السّني الوسيط كفرا في حين أنّ شاكر حسن يقدّر أنّ كتابات ابن عربي مثلا، تعبق بالإيمان. وليس التّنقيب في المدوّنة الصّوفيّة استدراجا لجرأة التجربة أو تلويحا بعقوق فني وفكري. لقد وجد شاكر حسن في التّصوّف مسلكا رديفا لتجربته في الحياة وفي الفنّ على أنّ توجّهه

---

1 أورده د. عرفان عبد الحميد فتّاح في كتابه **نشأة الفلسفة الصّوفيّة وتطوّرها** – دار الجيل، بيروت – الطبعة الأولى 1993 – ص 21. عن "فتوى ابن خلدون في شأن التّصوّف" بذيل كتابه "شفاء السّائل" ويرى د. عرفان أنّ هؤلاء المتصوّفة "**أظهروا ميولا فكريّة تمثّل في مجموعها انحرافا خطيرا يستهدف غرس نزعات عدميّة في المجتمع لا تعترف بحدود الدّين وقيوده.. فكانوا بذلك استمرارا لحركات الهدم التي مثّلتها في صدر الإسلام الفرق الغالية**" ص 20.

لا ينخـــرط في بعد عرفاني أي غنوصي Gnose[1] لأنّ العرفاني له موقف من العالم وميسمه العزوف عنه والتّذمّر منه فيلجأ إلى تضخيم الذّات ويشعر بالغربة عن العالم لـــذلك يعمـــد إلى البحث عن التّحرّر منه باستعادة مطلق حرّيّته في عالم آخر لا يعـــرف له مكانا أو زمانا فيكون خلاصه ومنجاته من خلال نشأة أخرى أو معاد آخر. غير أنّ شاكر حسن لا يرفض هذا العالم الذي عاش فيه و لم يشعر فيه بغربة و لم ينكر المكان ولا الزّمان وإنما دعا إلى **التّجذر** مستعينا بالتّصوّف لذلك لا يعتبر مـــسلكه عرفانيّا وإذا كان العرفانيّ يسعى إلى إنقاذ نفسه من عالم الغفلة فيشرع في "جمع الذّات" من خلال معرفة النّفس لا باعتبارها جزء من العالم بل كوجود أسمى مـــنه فـــإنّ شاكر حسن لا يتورّع عن الاكتفاء بطلب التّجذّر في العالم فقد انكبّ على الكتابة والرّسم لتحقيق الوجود في العالم فيرى أنّ "ما يدفع الإنسان للكتابة أو الرّسم هو استطاعته أن يكون كاتبا أو رسّاما لا أن يخدم الرسم بالكتابة أو الكتابة بالرّسم. وهكذا فإنّ على الفنان إذن أن يستعمل جميع طاقاته إن أمكن لكي يحقق حـــضوره، بـــل أقصى حضوره في العالم، أي أن يتّصل بالكون من شتّى منافذه، فيبذل بذلك أقصى جهوده للوصول فيه."[2]

إنّ عامل التّجربة أساسيّ في منظور شاكر حسن وهو يشترط فيها "الطاقات لأنّ الإنـــسان كـــائن طاقيّ وحضوره الحسّي في العالم لا يكون إلاّ بواسطة إعلاء حرّيّته في استعمال هذه الطّاقات. وإذا ما تعلّق الأمر بالتّجربة فإنّه يعتبر بلوغه لهذا الطّـــور مأتاه خبرته الشخصيّة بالحياة. فبعد عودته من باريس، ارتدّ على ذاته وقد يفهـــم مـــن هذا الارتداد فعلا نكوصيا يشبه ما يمرّ به المتمذهب بالعرفانية حيث اعترف بأنّه كان في حاجة إلى الدواء الرّوحي فشبّه عودته إلى العراق بأنّها حقّقت له هذا الشّفاء الرّوحي وهو ما أدّى به أيضا إلى الانكباب على الثقافة المحلّية. ولعلّ مثل هذا الاعتراف يدخل صاحبه ظاهريّا في مجال التّصوّف العرفاني، فمثّلت العودة

---

1 يدّعـــي العـــرفانيّون معـــرفتهم الـــسامية للحقيقة الدّينيّة فهم يطمحون إلى التوفيق بين جميع الدّيانات بواسطة معرفة باطنيّة وقد عرفت الأديان السّماويّة الظاهرة العرفانيّة بمثل ما عرفته الـــديانات الوثنـــيّة. والغـــنوص كلمة يونانيّة gnosis ومعناها المعرفة، والغنوص نوع من المعرفة العليا تمتزج فيها الفلسفة بالتّصوّف وبالسّحر ويختلف الغنوص مع الدّين ويظهر في الـــثّقافة الفارسيّة في هيئة المانويّة وقد تسلّل إلى اليهوديّة والمسيحيّة وظهر في الإسلام من خلال الأفكار الباطنيّة.

2 شاكر حسن آل سعيد: **الحرّيّة في الفنّ** – ص 13.

إلى أصـــول الفن الرّافدي نوعا من الملاذ الفكري للفنّان وتميّزت فترة الستينات في فكر شاكر حسن بالتّوجه الحماسي إلى "الاحتفاظ بالأصالة" وبالانتماء معتبرا ذلك بؤرة الخلاص. ولكن خلاص من ماذا وإلى أين؟

إنّ تجربته الفرنسيّة أكّدت له استحالة الاندماج في النّموذج الغربـــي وجعلته يحـــيا سؤالا خطيرا لا يتعلّق بالهويّة فحسب بل وبالمسار الذي يسلكه الإنسان في وجـــوده. فالمجـــتمع الغربـــي غارق في ماهو محدّد ورغم انقياد الفنّ المعاصر إلى التّجـــريد فإنّ ذلك لن يحرّره من وضعه التّحديدي. كما أنّ المجتمع الاشتراكي هو مجـــتمع لم يـــولد بعد وأمّا المجتمع العراقي آنذاك فهو مجتمع هجين تتنازعه القوى التّقدّمـــيّة والـــبورجوازيّة المـــنهارة، ذات الأصول العربيّة. إزاء هذه الأشكال من المجـــتمعات: اللّيـــبراليّة والاشتراكيّة والمخضرمة قرّر شاكر حسن الاستعاضة عنها بتجـــربة المطلق، لكنّها لن تبقى في دائرة الحلّ الفردي أو الغياب الكلّي عن الواقع لأنّها رغم تجاوزها له – باعتباره زائفا- فإنّها تعود إليه. من ذلك فإنّ خيبة شاكر حسن جعلته يبحث باستمرار عن الخلاص وعن تجدّد دائم ورحم أمومي وهذا ما وجـــده في الفنّ. لكنّ شرط هذا الوعي الذي يبثّه لا يتعلّق بالإدراك العقلي وإنّما بواســـطة الحـــدس الـــذي نلاحظ استعماله بكثافة في كتاباته ويأخذ تشكّله من الخطاب الفلسفي متماهيا مع هذا المنزع الصّوفي الفلسفي.

وقد أحال في أكثر من موضع على برغسون مشيدا بنظرته الفلسفيّة للحدس لـــذلك نجد الرّافد البرغسوني حاضرا في إشارات شاكر حسن لقيمة الحدس. يذكر جـــيل دولوز محلّلا الرّؤية البرغسونيّة: "إنّ الحدس يدفع بنا إلى تجاوز حالة التّجربة نحـــو شروط التّجربة. لكنّ هذه الشّروط ليست عامّة ولا مجرّدة، ليست أوسع من المـــشروط، إنها شروط التّجربة الفعليّة. يتحدّث برغسون عن "المضي للبحث عن التّجـــربة في ينابـــيعها، أو بالأحرى فوق هذا المنعطف الحاسم الذي إذ تلتوي فيه باتّجـــاه نفعـــنا تصبح بالضّبط التّجربة الإنسانيّة". ففوق المنعطف، توجد بالضّبط الـــنّقطة التي نكتشف فيها أخيرا الفروق في الطّبيعة. لكن ثمّة صعوبات كثيرة دون بلـــوغ هـــذه النّقطة المحرقيّة focal بحيث يجب مضاعفة أفعال الحدس المتناقضة في الظاهر."[1]

---

1 جـــيل دولـــوز: **البرغسونيّة** – تعريب أسامة الحاج – المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع – الطّبعة الأولى 1997 – ص 23.

هـذا المنعطف الحاسم انخرط فيه شاكر حسن متقصّيا شروط التّجربة باتّجـاه مـا هو أكثر طبيعيّة نحو هذه النقطة المحرقيّة التي جعلته يطوّر منظوره الصوفي منذ الستّينات وإلى حدود الألفيّة الثانية للميلاد في كتابه "البحث في جوهـرة التّفاني" وإذا ما أعلن على إثر عودته من باريس بأنّه ماض في تجربة الوجود من خلال ما أسماه بـ "حدس المطلق"، فإنّ تطوّره الفكري وازته معرفة دقـيقة بالتّصوّف الفلسفي الإسلامي. وإن كان الحدس ليس من اصطلاحات الصّوفيّة فقد مثّل الرافعة الفكريّة التي دفعت بالفنّان إلى سلوكه تجربة التّصوّف. علـى أنّ هذا الاغتراف من المدارات الصّوفيّة لم ترافقه أيّ رقابة ذاتيّة من قبل شـاكر حـسن فلم يورد في أيّ موضع احترازا أو نقدا لآراء المتصوّفة الذين يذكرهم، فكان يكتفي بالاستشهاد بأقوالهم وإشاراتهم ويهتدي بها رغم تضارب رؤى أصحابها.

وإذا كان شاكر حسن من الفنّانين الذين خبروا المذهب الوجودي ودافعوا عـن بعـض مبادئه فإنّ انزياحه، إثر ذلك إلى التّصوّف ليس من المفارقات في فكـره أو في مـنطق التّنقلات التي عاشها فنّان عربـي اكتوى بما اكتوت به الحضارة العربيّة من تمزّق بين المذاهب فبين الوجوديّين والتّصوّف أكثر من مقوّم مـشترك في مستوى المبدإ والمنهج والغاية أيضا فكلتاهما تتّفقان في أنّ الوجود الذّاتي هو شرط أساسي إذ الوجود سابق على الماهيّة ويسمّي المتصوّفة الوجود الماهوي بـ "الأعيان الثّابتة" كما أنّ فكرة "الإنسان الكامل" تماثل في الوجوديّة فكـرة "l'unique الأوحد" فالصّفات التي يسبغها الوجوديّون عليه تتماهى مع صـفات الـصّوفي الكامل. وربّما يتّخذ شاكر حسن مسافته من حدود هذا الـتّعالق بتنسيب مذهبه في التّصوّف وبالتّالي تمذهبه الفلسفي الوجودي كلّما تعلّقـت المسألة بمركزيّة الإنسان أو بـ "تألّهه" في النّزعة الإنسانيّة التي تطلقها الوجوديّة الأوروبيّة أو التّصوّف الإسلامي.

إنّ الاعتماد على المرجعيّة الصوفية يتجلّى منذ كتابه "الحرّيّة في الفنّ" وخاصّة في كـتابه "رسالة في الفنّ اللاّ-إنساني" الذي كتبه في بداية السبعينات ونشره في دفّـة كتابه "الحرّيّة في الفنّ". ونورد مسردة بالاستعمالات المختلفة التي وظّف فيها الفنّان المرجعية الصّوفيّة في ثنايا هذا الكتاب:

الملاحظات	المحتوى	الصفحة	المتصوفة
يعتبر هذا الشاهد محوريا في كتابات شاكر حسن. إذ سيوظّفه في اتجاه "البعد الواحد" لاحقا.	النقطة أصل كلّ خط، والخط كلّه نقاط مجتمعة فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط، وكلّ خط مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن نقطة بعينها. وكلّ مايقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين. وهذا دليل على تجلي الحقِ من كلّ ما يشاهد، وترائيه عن كل ما يعاني. وفي هذا قلت ما رأيت شيئا إلاّ ورأيت الله فيه.	98	الحلاّج
تغلغل الوازع الإيماني وتأكيد حضور مبدأ الثنائيات: ظاهر/باطن رؤية/حجاب...	استبدل بصنعة الله عز وجل عليه. تفكّر في الصنعة وقد وصلت إلى الصانع. المؤمن الموقن العارف له عينان ظاهرتان وعينان باطنتان. فيرى بالعينين الظاهرتين ما خلق الله عزّ وجل في الأرض. ويرى بالعينين الباطنتين ما خلق الله عزّ وجل في السموات. ثمّ يرفع الحجب عن قلب فيراه بلا تشبيه ولا تكييف...	98	عبد القادر الجيلاني
من غريب المفارقات أن يكتب آل سعيد مقدمة تعنى بالحلاج بعد قراءته للغزالي!	أورد اسمه فقط، وذكر أن استهلاله بأقوال الحلاّج وللجيلاني جاء إثر قراءته للمنقذ من الضّلال.	98	الغزالي
اعتماد المؤلف على ما أورده عبد الرحمان بدوي في كتابه "شطحات صوفية".	غبت عن الله ثلاثين سنة، وكانت غيبتي عنه ذكرى إياه فما حبست عن وحدته في كلّ حال حتى كأنّه أنا.	100	أبو يزيد البسطامي
اعتماده علي كتاب "أخبار الحلاج لماسينيون.	- ليس على وجه الأرض كفر إلاّ وتحته إيمان، ولا طاعة إلاّ وتحتها معصية أعظم منها، ولا إفراد بالعبودية إلاّ وتحته ترك الحرمة، ولا دعوى المحبة إلاّ وتحتها سوء الأدب.	103	الحلاّج

المتصوفة	الصفحة	المحتوى	الملاحظات
الحلاّج	103	- من أراد الحرية فليصل العبودية.	أخذ من "الرسالة القشيريّة"
الحلاّج	108	الذي وصل إلى دائرة الحقيقة نساني وغاب عن كياني.	أخذ من "الطواسين" ص.30
الكيلاني	106	من أحرقت بدايته أشرقت نهايته	لم يثبت مصدر الشاهد
عبد الرزاق المناوي	107	لا يبلغ الرِجل مقام الخوف حتى يصير كأنه قتل جميع الخلق.	أخذ من مخطوط "الكواكب الدرية"
الحلاّج	110	من أسكرته أنوار التوحيد حجبته عن عبارة التجريد، بل من أسكرته أنوار التجريد نطق عن حقائق التوحِيد، لأ، السكران هو الذي ينطبق بكلِ مكتوم.	أخذ من "الطواسين" ص.117
الحلاّج	112	من لاحظ الأعمال حجب عن المعمول له ومن لاحظ المعمول له حجب عن رؤية الأعمال.	شاهد من "أخبار الحلاج" لماسينيون
الحلاّج	113	إنّ الهياكل قائمة بياهو، والأجسام متحركة بياسينه والهووسين طريقان إلى معرفة النقطة الأصلية.	ورد في كتاب "شخصيات قلقة في الإسلام" لبدوي
السهروردي	113	على أنهم قد يهجرون النور إلى الظلام، لكي يتوسلوا بالظلام إلى النور.	من "أخبار الحلاج"
الحلاّج	117	من النور سيتولَد الظلام في قلبه، وهكذا فهو في تاريخ يستمر ما بين الوهج والظلمة.	من مخطوطة "رسالة في الأبعاد الحلاجية" لشاكر حسن
القشيري	124	غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثمّ يغيب القلب عن إحساسه بنفسه وغيره بموارد من تذكر ثواب أو تفكر عقاب.	من الرسالة القشيرية ج 1 ص 214
القشيري	124	إذا قيل فنى عن نفسه وعن الخلق، فنفسه موجودة والخلق موجودن، ولكنّه لا علم له بهم ولا به، ولا إحساس ولاخبر. فتكون نفسه موجودة والخلق موجودين ولكنّه غافل عن نفسه وعن الخلق أجمعين غير محس بنفسه وبالخلق.	

إنّ النّاظـــر في هذه المسردة يلاحظ كثرة الإحالة على المصادر الصّوفيّة فعلى امتداد أربعين صفحة يورد الكاتب كلّ هذه الإحالات وهو ما يفضي إلى تصادي الـــنصّ الـــسعيدي بالـــنّصّ الصّوفي، كما أننا نقف على تكثيف حضور نصوص "الحلاّج" في كتاب "رسالة في الفنّ اللاّإنساني" باعتباره رحما صوفيّا وفكريّا لأغلب كـــتابات المتصوّفة الذين أجلّهم شاكر حسن. وعليه فيمكن تحديد الثّوابت العامّة الـــتي تفـــضي بهـــا طبيعة التّوظيف والتّعامل التي قام بها شاكر حسن مع المدوّنة الصّوفيّة:

- يعتمد شاكر حسن على نصوص الحلاّج والغزالي دون الأخذ بأسباب الاختلاف الجوهري بينهما بمثل ما يستعين بنصوص الكيلاني والقشيري، في طابع توفيقي أشّر على استيعاب الكتاب لأيّ متصوّف دون إقصاء، معياره في ذلك توافق أطروحاته مع ما ورد مشتّتا في كتاباتهم.
- اعتبر النصّ الصوفيّ محفزا للكتابة أي أنّ التّجربة الصّوفيّة تماهت مع الرّغبة الذّاتيّة في إنشاء القول، بمثل ما كانت دافعا للممارسة الفنّيّة.
- يتنزّل النصّ الصّوفي في عالم الفنّان كاسترداد ذاتي لمصدر معرفي أصيل نبت في التربة العربيّة. إذ لم يحل شاكر حسن على أيّ من المصادر الصّوفيّة الغربيّة.
- نظر شاكر حسن إلى التّجربة الصّوفيّة لا على أساس انحباسها في الإبستيميّة العربيّة الإسلاميّة بل كبديل إنساني يشمل الفنّان العربـــي والفنّان الغربـــي عموما.
- عدّت كتابات المتصوّفة معينا نابضا للجهاز الاصطلاحي السّعيدي وهو ما سيجعلنا نتفحص على امتداده قدرة شاكر حسن على أخذ المصطلحات وشحنها بدلالات فنّية مستحدثة.
- أكّدت المسردة عودة الكاتب إلى صنفين من المصادر إحداهما يشمل النّصوص/الأصول للصوّفيّة وثانيهما يشمل ما ورد جمعه وذكره في كتابات المحققين أو المستشرقين وهي ملاحظة تساق على جميع الاستخدامات في كلّ كتبه.
- لم يتورّط شاكر حسن في القراءات الاستشراقية للنصّ الصّوفي وهو ما يجذّر فعله النّقدي في التّعاطي مع كتابات المستشرقين.

إزاء هذه الثّوابت العامّة نتفحّص أوجه اشتغال الآليّة الصّوفية في رؤية شاكر حسن وهي تتداخل بالأسطورة وبالدّين الإسلامي لتكوّن توليفة ويتحول بموجبها شاكر حسن إلى مولّف Bricoleur[1] .

أ – السّلف القديم للتّصوف:

مـــا هـــو وجه التّرابط بين التّصوّف الإسلامي وبين الأسطورة؟ أليس المزج بيـــنهما أو الوصل من سمات مغامرة في المعرفة قد يخذلها المنهج ولا يجيزها البحث العلموي الذي يفرّق بين الأنساق؟

لقـــد أعلن شاكر حسن أنّ جينيالوجيا البحث لديه قائمة على هذه المغامرة الـــتي يكون فيها صوتا مفردا في دائرة الفكر العربـــي وبمثل ما ربط بين الزخرفة العربيّة وبين الفنّ الرّافدي وبين الخطّ العربـــي وأصول منظومة الحروف والأعداد فإنّه يصل بين التّصوّف الإسلامي وبين الأسطورة الرافديّة القديمة دون أن يقع فيما وقـــع فـــيه بعض الباحثين الغربيين أمثال آسين بلاثيوس[2] أو العرب أمثال أبو العلا

---

1 نعـــتمد تـــرجمة لفظة Bricoleur الفرنسيّة بـــ "مولّف". هذا وقد أبقى شاكر حسن على اللّفظة الفرنـــسيّة دون أن يحـــاول ترجمتها والأقرب أنّه استعملها اهتداء بترديد ليفي شتراوس لها في كـــتاباته حـــيث اعتبر عمله بمثابة Bricolage دائم. وإن كنّا نترجم هذه اللّفظة بعبارة "تحارف" فـــيكون صاحبها "متحارف" فإنّ هذه التّرجمة أوثق اتّصالا بمجال الحرفة أي بالمعنى الأصلي للفعل. ولكنّنا خيّرنا استعمال لفظة "توليفة" و"مولّف" لأنّ المجال الإجرائي الذي يطبّق فيه الفعل هـــو مجال الفكر والكتابة ومقصد "المولّف" أنّه يركّب ويمزج بمهارة وحذق بين أفكار متباعدة فـــي ظاهرها ليكوّن منها نسقا أو خطابا. وقد اهتدينا إلى هذه التّرجمة تواصلا مع ما أقدم عليه جابر عصفور في ترجمته لكتاب "الفكر البرّي" والغريب أنّ شاكر حسن أشار في هامش كتاب "جوهرة التّفاني" (ص66) إلى اقتراح عصفور إلاّ أنّه لم يعتمده وأبقى على المصطلح اللاّتيني.
ولقـــد ذكـــر جابـــر عـــصفور: "**المـــوالفة-الموالف Bricolage-Bricoleur مصطلح من المصطلحات الدّالّة عند ليفي شتراوس يشير إلى الطّريقة التي يولّف بها العقل الوحشي من الـــبقايا أو المعطـــيات الجاهـــزة في عالمه توليفات جديدةبواسطة منطق حسن بتدبّر أمره بالوســـائل المتاحة المحدودة. وإذا كانت الموالفة عمليّة تصنيف وترتيب المعطيات جاهزة قديمة فإنّ الموالف هو الفاعل الذي يقوم بهذه العمليّة.**" أنظر كتاب أديث كروزويل عصر البنيويّة– ترجمة جابر عصفور– بغداد 1985 ص 266.

2 آســـين بلاثـــيوس، مستـــشرق أسباني، درس تصوّف ابن عربي وقال بتأثّره بفكرة "التثليث المسيحيّة" بدعوى أنّ ابن عربي يقول بنوع من العلاقات الثّلاثيّة في الوحدة الإلهيّة.
أنظـــر كـــتابه: "**ابن عربي: حياته ومذهبه** "– ترجمة عبد الرّحمان بدوي – القاهرة مكتبة الأنجلو 1965 ص 259– 277.

عفيفي[1] في ربطهم بعض الآراء الصوفيّة بالمنابع المسيحيّة أو بالأفلوطينية المحدثة. إنّ شاكر حسن بحث عن جذر آخر لهذا التّصوّف، وهو جذر غير متّصل بالبنية السطحيّة للخطاب الصّوفي بل بالبنية العميقة أي باللاّشعور المعرفي لهذا الخطاب وهي آليّة استخدمها بدوره مع فنّ الخطّ العربي والزّخرفة العربيّة. كما أنّ مقاربته لهذه المسألة لم تخرج عن هاجسه الفنّي فهي ليست بحثا فكريّا صرفا، إنّما غايته الأساسيّة تكمن في بلورة رؤية فنّية جامعة تستوعب التصوّف وجذره الأسطوري لتكون الممارسة الفنّية، في جوهر الفعل الوجودي وهو ما ينعكس على التّعبيرات الفنّية من خامات وأساليب وتقنيات.

ب - الأسطورة كخزّان تشكيلي:

ينطلق شاكر حسن من تصوّر دقيق للأسطورة، متبنّيا أطروحات ليفي شتراوس ولكنّه لا يتمسّك بتفصيلاتها فهو يأخذ منها ما يتواءم والأطروحات التي ينبيها تباعا وهي لا تبتعد عمّا يجمله جيلبير دوران في أنّ: "الأسطورة امتداد للأنساق والنّماذج والرّموز البسيطة [...] نعني بالأسطورة منظومة ديناميكيّة تتوصّل إلى التّشكل كحكاية، تحت تأثير نسق ما. والأسطورة هي بداية تعقلن لكنّها تستخدم سياق الرّواية الذي تتحوّل فيه الرموز إلى كلمات والنّماذج إلى أفكار وهي توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق"[2] وهي بهذا المعنى قالب غير كمّي بل دلالي وديناميكي أي متحوّل بما هو بنية في شكل مجموعات تنتهي إلى بنية أشمل وهي النّظام التخييلي.

لابدّ أن نوضّح أنّ شاكر حسن لا ينظر إلى الأسطورة كمجرّد حكاية تعليليّة أو تربويّة، وتبنّيه لمفهوم البنية في الأسطورة جعله باحثا عن العمق الرّمزي، فخرج بذلك عن التّصوّر العربي القديم لها من جهة[3] ثمّ لم ينظر إليها كمجال حيوي

1 يعدّ أبو العلا عفيفي من أكبر دارسي تصوّف ابن عربي وقد ربط بين ابن عربي والتثليث في تعليقه على "فصوص الحكم" بقوله أنّ "**فكرة التّثليث تلعب دورا مهما في فلسفة ابن عربي، وغريب حقّا أن يكون لها هذا الشأن في تفكير صوفي مسلم، ولكنّ صاحبنا خرج عن كلّ مألوف ومقرّر عند المسلمين**" - أنظر كتاب: **فصوص الحكم** لابن عربي - دار الكتاب العربي، بيروت 1946 - ص 132.

2 جيلبير دوران: **الأنثربولوجيا** - ترجمة: د. مصباح الصّمد - المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر - الطبعة الأولى 1991- ص 39.

3 بالعودة إلى المعاجم العربيّة نجدها عاجزة عن إعطاء المدلول الحقيقي لكلمة الأسطورة فالأساطير هي "الأحاديث التي لانظام لها" و"الأباطيل العجيبة". أنظر مادّة "سطر" في اللّسان لابن منظور والمحيط للفيروزي.

وتخيلـــي يسترفد منه الفنّان المعاصر البعد الرّموزي في أعماله التشكيليّة. لقد نظر إلـــيها في بنيـــتها بمباشــــرتها وتفكيكها وفهمها والوقوف على أسرارها باعتبارها "خلف" للفكر الإنساني. وقد استتبع ذلك البحث في كيفيّة التّعامل مع الأسطورة ووجّـــه قراءتها، فهل نكتفي بالنّظر في تعاقب أحداثها سطرا سطرا أم في النّظر إلى بدايـــتها ونهايتها أم نتعامل بمثل ما نستمع إلى الموسيقى؟ ما هو وجه القراءة الذي ســـار عليه شاكر حسن؟ إنّه يقرأ الأسطورة في سياق إدراكه وقناعته بما ذهب إليه ليفـــي شـــتراوس في تحديده المبتكر لقراءة الأسطورة في قوله المختصر: "سيكون إدراكهـــا (الأســـطورة) كمجمــــوع كلّي واكتشاف عدم انتقال المعنى الأساسي للأســـطورة بواســـطة ســـياق الأحداث إذا جاز لي القول [..] علينا بالتّالي قراءة الأســـطورة وكأنّنا بهذا القدر أو ذاك نقرأ نصّ أوركاسترا فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلّية بعد صفحة [..] بدون معاملة الأسطورة كنصّ أوركاسترالي يكتسب مقطعا إثر مقطع لن يكون في وسعنا فهمها كمجموع كلّي واستخلاص معناها"[1]

تهـــدف هـــذه القـــراءة إلى إدراك المعـــنى واستجلابه بالبحث عن النّظام في الأسطورة بما هي قريبة من اللّغة ولا يمكن إنتاج المعنى إلاّ بواسطة جمع العلاقات في شكل حزم وكإجراء لهذه القراءة تخيّرشاكر حسن في مساره نوعا من الأساطير التي لا تنتمـــي إلى الأساطير الطقوسيّة أو التّاريخية أو أساطير التّكوين. فاختار أسطورة "نزول عشتار" لتبيان القاع الأسطوري للقيم التّشكيليّة (الألوان والشّكل والفضاء) ومـــا تركيـــزه علـــيها إلاّ بـــسبب ديمـــومة حضورها لدى السّومريين والبابليين والآشـــوريين وتلبّسها بالفكر العراقي إلى يومنا. ويستعرض شاكر حسن تفاصيل الأسطورة التي تفيد قرار عشتار بالنّزول إلى العالم السّفلي دون الرّجوع إلى زوجها تمّـــوز وبملاقاتهـــا لحـــارس أبواب الجحيم ومن ثمّة نزعها لحلّتها وتاجها وأقراطها وقلائـــدها إلى أن وقفت عارية أمام أختها أريشكيجال وفي لحظة غاضبة انقضّت علـــيها فأمرت وزيرها أن يطلق على عشتار العديد من الأمراض وهو ما أدّى إلى تدخّل الآلهة بفضل رسول أبلغ أريشكيجال بضرورة تخليص عشتار فقبلت مرغمة أن تـــسكب عليها الماء الذي أعاد إليها الحياة فاقتيدت عشتار إلى الأبواب السبعة

1 كلـــود ليفي شتراوس: **الأسطورة والمعنى**- ترجمة صبحي حديدي - دار الحوار- الطّبعة الأولى 1985 - ص ص 41-42.

وعند كل باب كانت تستر جسدها وتستعيد ألبستها وبدافع العودة إلى العالم العلوي أجبرت زوجها تمّوز أن يحلّ مكانها فسلّمته إلى مردة العالم السّفلي.

اكتفينا بهذه المتتاليات في أحداث هذه الأسطورة لنتأمّل أوجه تعامل شاكر حسن مع تقلّباتها. فهو يعتبرها جامعة للعناصر التشكيليّة وهي: اللّون، الخطّ، الفراغ والتّكوين. إلاّ أنّه يركز بشكل أساسي على عنصر اللّون لتوفّره في الأسطورة ولكنّ هذا الحضور لا يرقى إلى التّسمية بشكل كلّي بدليل أنّ شاكر حسن يبيّن أنّ اللّون الأسود هو اللّون الأساسي في الأسطورة رغم عدم ذكره فهو" يحدسه" كما يقول من خلال "العالم السّفلي" لأنّه عالم يوحي بالظّلمة ومن خلال "الكلاب السوداء" وكذلك اللّون السّماوي اللاّزوردي وهو لون معبد أريشكيجال في الأسطورة ووجوده في العالم السّفلي باعتباره اللّون المقدّس وقد بقي استخدام هذا اللّون مستمرّا في الفكر الإنساني الديني وفي فن عمارة المساجد وخاصّة المنائر، ومن الألوان الأخرى في الأسطورة اللّون الأخضر وقد ظهر في الإشارة إلى الأعشاب أو في التصريح باخضرار وجه تمّوز.

لا يقف شاكر حسن عند حدود استخراج الألوان وإنّما يشدّد على القيمة الرّمزيّة للّون وكأنّه ثابت بنائي يتجاوز المكان والزّمان فاللّون اللاّزوردي مقدّس ومثله اللّون الأخضر الذي يرتبط بالخصوبة في الفكر العراقي القديم ويتسرّب إلى الكرامات الدينيّة. كما يستخرج اللّون الأحمر من حضور وهج الشمس في الأسطورة وهو باستخراجه لهذه الألوان الرئيسية يهدف إلى القول بضرورة وعي الفنّان بما يستوعبه اللّون من إمكانات تعبيريّة عن الوجود وهو يحتجّ بأنّ: "ذكر هذه الألوان يقودنا إلى تحديد مصادر الفكر العراقي القديم والتي لعبت دورا مرموقا في ثقافة الإنسان في وادي الرّافدين فكأنّ احتواء أسطورة نزول عشتار إلى العالم السّفلي عليها يظلّ المختبر التّحليلي لهذه الثقافة والتي قوامها إدراك منزلة الإنسان من قوى الطبيعة وهي في صيرورتها الإنتاجيّة وليس في بنيتها الاستهلاكيّة أنّ ورود هذه الألوان هو بمثابة تأويل معرفي لمنزلة الفكر من الطبيعة أو الثقافة من الفطرة"[1]

إنّ اختيار شاكر حسن "العالم السفلي" للبحث عن القيمة اللونيّة مردّه نظرته إلى الطاقات الكامنة في اللّون الذي ليس مجرّد صبغة وإنّما حياة داخليّة لذا شدّد على صلة الألوان بالطبيعة وما حركة الفكر غير استهلاك لها أي هي أصل بمثل ما تكون

1 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني** – ص 48.

الفطـــرة في الإنـــسان. ويكشف هذا التّصوّر عن البحث الدائم لشاكر حسن عن الرّحم La matrice للفعل البشري وبالتّالي الفعل الفنّي أي أن يتحوّل الفنّان من كائن موصـــول بالعـــالم بواسطة الفكر إلى كائن موصول في العالم بلا واسطة أو مباشر له بحـــسّيّته الطّبيعيّة وهي وضعيّة يومئ إليها عند تعرّضه إلى "لحظة الفعل" في الأسطورة وهـــي رديفـــة للحظة الفعل التشكيلي فيذكر تيّار التعبيريّة التّجريديّة باعتباره مجسّدا لوضـــع فناء الفنان في عالم اللوحة، فهذه اللّحظة هي لحظة الخلق. إنّ استحضار طعام الحـــياة ومـــاء الحياة لعشتار في الأسطورة هو شبيه باستحضار الفنّان جاكسون بولّوك للحـــياة إلى اللّـــوحة، في تقدير شاكر حسن. لكنّ هذا التشبيه وإن استوى من حيث تحقّـــق فعل الخلق الأسطوري من ناحية والفنّي من ناحية أخرى فإنّ ما يمكن الإشارة إلـــيه أنّ وجه التّشابه الأكبر هو في مباشرة جاكسون بولوك[1] للفعل الفني أثناء إنشائه للعمل الفنّي، فهو يعتمد لوحات ذات مساحات شاسعة فيرسم عليها بوضعه للقماشة أرضا ويذرعها جيئة وذهابا فيكون حضوره في اللوحة[2] أي في العالم.

إنّ الفعل التّشكيلي مماثل للفعل الأسطوري من خلال حياته في اللّوحة وبغيابه عـــنها يكـــون الموت وهو لا يماثل ممارسة بعض الفنّانين الغربيّين أمثال فان غوغ وكوكوشكا أي لا يتّصل بارتعاشة الفرشاة التي تنقل الأحاسيس العميقة وإنّما هو مواجهة مباشرة مع العالم أي مع اللوحة.

إضافة إلى عنصر الألوان والفعل الفنّي، يعتبر شاكر حسن أنّ الأسطورة تمنحنا عنـــصر الشكل أيضا من خلال رسم ملامح الشخصيّات ومن أبرزها عشتار فهي

---

1 **جاكـــسون بولوك Jackson Pollock**: فنّان أمريكي ولد سنة 1912 وتوفّي سنة 1956 وقع تحـــت تأثير السورياليّين خلال الحرب العالميّة الثّانية. أهتمّ بالأساطير وتقنيات هنود أمريكا وبالرّســـوم الجداريّة المكسيكيّة وتخلّى عن المسند منتهجا طرقا ذاتيّة في الرّسم، مستفيدا من الأطـــروحات الرّائجة آنذاك حول "الرّسم الحركي"التي نادت بها التّعبيريّة التّجريديّة" على يد هارولد روزنبرغ.

2 ورد عـــن بولوك قوله: "**رسمي لايأتي من مسند اللوحة. أنا نادرا ما أشد قماشتي على إطار قـــبل الرّســـم. أنـــا أفضّل أن أثبّت القماشة غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامي. وعلى الأرض أحسّ براحة أكبر أشعر بالألفة لأني أشعر بأنّي جزء من الصّورة ما دمـــت بهـــذه الطّـــريقة أستطيع أن أدور حولها، أستغلّها من الجهات الأربع وأكون حقّا في الصّورة [..] أنا أحاول أن أجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة وحين أفقد الاتصال مع اللوحة تـــصبح النتـــيجة فوضـــى**". أنظـــر: إدوارد لوي سميث: **الحركات الفنّية بعد الحرب العالميّة الثّانية** – ترجمة: فخري خليل – دار الشؤون الثّقافيّة بغداد 1995– ص ص 26– 27.

سـيّدة الـسماء والآلهـة المؤنثة وأوصافها الدّقيقة في الأسطورة ترفعها إلى درجة التّـشخيص فكأنّها أنموذج من لحم ودم. وكذلك شأن شخصيّة الوزير "ننشوبر" بيـنما تـتفاوت بقـية الشّخـصيّات بين التشخيص وبين التّجريد وهو ما حدا بالكاتب/الفنّان أن يحدّها في أربعة أنماط:

- الحالة التّشخيصيّة ممثّلة في شخصيّة إنانا التي تظهرها الأسطورة في شكل واضح المعالم.
- الحالة التجريديّة ممثّلة في الإله أوتو إله الشّمس الذي لا يظهر إلاّ من خلال الوهج.
- الحالة التّعبيريّة ممثّلة في وصف الإله أنكي باعتباره ذي مشاعر وعاطفة ويقلق على ابنته إنانا.
- الحالة ما بعد التّجريديّة ممثّلة في الكلاب السّود (الجالا) التي أرسلتها أريشكيجال للبحث عن تمّوز، وهي تعبّر عن روح الشّر في العالم السفلي.

هـذه الوضـعيّات تتوافق مع الجانب التّمثيلي وهي تتراوح مابين التّشخيص والتّجريد وهي ثنائيّة ضدّيّة ستكون ثابتا من الثّوابت التي يدرسها آل سعيد ويعمّق البحث فيها حين يعتبر أنّ الأسطورة هي بمثابة لوحة ما بعد تجريديّة لأنّها تقدّم لنا الأماكن والشخصيّات والأحداث دون محاكاة وفي الوقت ذاته لا تدفعنا إلى التأمّل فهـي "بين بين" أي تستبطن التّشخيص في التّجريد. فالأسطورة في نظر آل سعيد تحكمهـا بنية ديناميكيّة بين عنصري التّشخيص والتّجريد، ومنه قيامها على ثنائية ضديّة عديدة: العقم/الخصوبة، حبّ إنانا لتمّوز/تسليمه للكلاب، الترول إلى العالم الـسفلي/العـروج. وإذا كانت اللّوحة هي السّطح التّصويري والبقعة اللّونية في الـوقت نفسه فإنّ الأسطورة لها أبطال تجريديو الصّفات وغير تجريديين في الوقت نفسه. إنّ هذا التعارض والتّداخل وهو ما يفضي إلى هذه النّتيجة: "المدلول الجمالي في كـلّ من الأسطورة والفنّ المرسوم هنا هو مدلول ديناميكي لأنّه لا يظهر إلاّ في حالـة ديموميّة أو (مكوكيّة) وبغير هذا التّصوّر فسوف لا يبدو في شكله الحقيقي أبـدا. على أنّ هذا الشكل (الدّال) لهذه الديمومة هو أن تبدو وكأنّها بمثابة الصّورة السلبيّة Négatif للتّصوير الفوتوغرافي"[1]

---

1 شاكرحسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني** – ص 60.

ج - الشخصيّة الأسطوريّة ومنصب الفنّان:

لـماذا يعــود شــاكر حسن إلى أسطورة جلجامش في مقاربته لذاتيّة الفنّان؟ وكـيف يربط بين الأسطورة والتّصوّف كمجال حيوي للتّجربة الفنّيّة؟ وإلى أيّ مــدى يـتجانس الخطــاب التــشكيلي مــع الطاقة الإيحائيّة للخطاب الصّوفي والأسطوري؟

إنّ التّأكــيد على أهمّية شخصيّة "أنكيدو" في أسطورة جلجامش يرجع إلى قراءة مخاطــرة قام بها شاكر حسن. فـ "أنكيدو" عاش مراحل متعدّدة بدأها ككائن خليقي أي بــرّي، عاش مع الحيوانات، له حسّ واسع، منفتح إزاء الطّاقات الكونيّة وله صلة بالعــالم الطبيعي: النّبات والبرّية: كلّ هذه الصفات جعلته متجذّرا في الطبيعة وهو على النّقــيض من شخصيّة "جلجامش" الذي ثلثاه من الآلهة وثلثه الآخر من الإنسان. لكنّ "أنكــيدو" عــاش مرحلة ثانية إثر انجذابه إلى المرأة وتعرّفه عليها حيث فقد خصائصه الأولى وأصــبح أقــلّ انفتاحا على الطاقات الكونيّة وتراخت طاقاته الحدسيّة وتعطّلت صــلته بالحــيوانات بــأن تحــوّل كائــنا بشريّا فاستبدل صداقته للحيوان بصداقته "لجلجــامش". ولم يفقــد "أنكــيدو" صــلته بالطبيعة فقط وإنّما فقد أيضا قدراته الفيسيولوجية فتقلّصت قدرته على العدومثل الظّباء وتبلّدت حواسّه.

إنّ شخــصيّة "أنكــيدو" موصولة بالفكر الصوفي الآسيوي الذي يحتكم إلى الوجود الشّيئي للطّبيعة أو إلى المملكة النّباتيّة أو النبات الطبيعي وبهذا فإنّ "أنكيدو" متّصل بالأرض بل هو متجذّر فيها. إنّه يلخّص وحدة الكائن الحيواني والنباتي وهو مــا أشار إليه شاكر حسن بأنّ هذا الميسم لشخصيّة "أنكيدو" ظهر في الوحدات الزّخــرفيّة والتّــصويريّة على فخاريّات دور سامرّاء وحلف العبيد في عصر ما قبل الــسّلالات في العــراق. وتبدو المقارنة بين "أنكيدو" و"جلجامش"، بين وضعين جماليين فالأوّل يشير إلى التّشخيص والثاني إلى التّجريد، بحكم رغبة "جلجامش" في بلوغ الألوهيّة ويسحب شاكر حسن هذا التّحليل على جينيالوجيا الفنّ الرّافدي بل يقــيمه حــدّا فاصلا فيطوّر الكتابة في بلاد الرّافدين، ويعتبر أنّ الأسطورة كانت منــبت الكتابة. وليكشف عن مدى تجسّد هذا الرّأي يضطلع بمهمّة الآثاري ويبيّن كــيف تطــوّرت الكــتابة من شكلها التّصويري إلى شكلها المسماري من القرن الــثّلاثين إلى القــرن السادس قبل الميلاد. كما أنّ هذه العلاقة بين "أنكيدو" وبين الأختام الإسطوانيّة تبدو حاضرة عبر العصور.

ولئن مثّل "أنكيدو" الشخصيّة الأسطوريّة الأقرب إلى تصوّر آل سعيد فلأنّها كانـــت بالنّسبة له السلف البعيد للتّصوّف الإسلامي. فقد جسّد "أنكيدو" الذهنيّة الـــرّعويّة مـــن خلال استنطاق الطبيعة في حالة تجمع بين الطّبع والتّطبّع. ولازم في فترته الأولى النبات والحيوان فيما اصطلح عليه شاكر حسن بـــ "المنظور الخليقي" الـــذي يكـــون بالنّـــسبة للمتصوّف المسلم بمثابة "الفناء عن ذكر الله في الله" لأنّ الذّوبان في الطبيعة يعطي المرء قدرة على الاتّصال بالمخلوقات الأخرى غير الإنسان وقـــد يبلغ الصّوفي في مسيرته نحو الواحد الأحد مثل هذه المرتبة ويشبّه ذلك بنوع من "وحدة الوجود".

يذكـــر شاكر حسن: "مادمنا بصدد العلاقة بين أنكيدو والتّصوّف الإسلامي من حيث معايشة الإنسان للحيوان أو اكتشاف شخصيّة أنكيدو الخليقي في المرحلة الـــتي استطاع فيها المسلم أن يعبّر عن نزعته الخليقيّة (تخاطبه مع المحيط الخليقي من حجـــر وحيوان ونبات..) فإنّ ملاحظتنا إذا ستعنى باكتشاف شخصيّته في ذراها المـــتجدّدة"[1] ويقصد بذلك تعرّفه على جلجامش إلى حدّ الألفة التي ستنتهي بتأكيد الامتـــزاج الإنـــساني بين ثلث "جلجامش" الإنساني وثلثي "أنكيدو" الإنسان وهو بلـــوغ للقمّة الإنسانيّة التي يطلق عليها شاكر حسن صفة "الإنسان الكامل" وهي تسمية استعارها من الحقل الصّوفي.

إنّ "الإنـــسان الكامل" مصطلح مأخوذ من عنوان كتاب لعبد الكريم الجيلي الـــذي تـــتلمذ رأســـا على ابن عربـــي ولذلك فإنّ مضانّ هذا المصطلح هو ابن عربـــــي الذي تشير الدراسات إلى تأثّره بالحلاّج في هذا الباب بالذّات حيث تبيّن منه الموقف الفلسفي، من الحديث القائل بـــ "إنّ الله خلق آدم على صورته". يقول ابـــن عربـــــي: "لّما شاء سبحانه من حيث أسماؤه التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه في كون جامع يحصر كلّه [الإنسان الكامل]، لكـــونه متّصفا بالوجود، ويظهر به سرّه إليه، فإنّ رؤية الشّيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة... فكان "آدم" عين جلاء تلك المرآة وروح تلك الصّورة"[2]

---

1 المرجع نفسه – **ص** 90.

2 محـــي الـــدين بن عربي: **فصوص الحكم** – دار الجيل– بيروت – الطبعة الأولى 2000 – ص 120.

إنّ "الإنـــسان الكامـــل" في تصوّر شاكر حسن مقترن بالفنّ والفنّان أي أنّ الاصـــطلاح الـــصوفي ينسحب على رؤية مخصوصة عربيّة إسلاميّة لجوهر تعريف منـــصب الفـــنّان وهو ما يتيح لنا مزيد النّظر في مسألة **"الإنسان الكامل"** وبيان اتّصالها الوثيق في رؤية شاكر حسن بتجربته الفنّيّة وبتحديده لمنصب الفنّان وموقعه في الوجود.

د - العمل الفنّي كتجلّ للإنسان الكامل:

يـــتقاطع الأســـطوري والصّوفي في تجربة شاكر حسن وهو كثيرا مايربط بين بطولة ومعاناة الشّخصيّات الأسطوريّة وعذاب الشخصيّات المتصوّفة ويندمج كلّ ذلك في ذات الفنّان المؤمن وفي إطار تلمّس معنى "الإنسان الكامل" استعمل شاكر حـــسن الـــشّجرة في تخطيط من تخطيطاته و"الشجرة" لدى الصّوفيّة هي "الإنسان الكامل"[1]. إنّ التّسلّق والتّدرّج في الفكر الصّوفي يعبّر عن التّطوّر الرّوحي للإنسان ولهـــذا أخذت الشّجرة حيّزها الاعتباري في استعارات الصّوفيّة رابطين بينها وبين تجربة الفرد في الارتفاع الرّوحي والخلاص من الدّنيوي، فمنذ فترة ما قبل الإسلام اتّخـــذت الشّجرة دلالة رمزيّة للخلود والاستمرار وكانت عمليّة تقديس الأشجار في الحـــضارة العربيّة أمرا غير غريب. واستوت الشّجرة في تجربة كبار المتصوّفة في مقام المحطّة الأخيرة التي يبلغونها، فالجنيد، مثلا، يصل به معراجه إلى "شجرة غيلان" ويـــبايع تحـــتها مثلما بويع الرّسول الكريم من قبله تحت شجرة في الحديبيّة وعرف العـــرب في القـــديم "شجرة ذات أنواط" والعزّى نفسها كانت شجرة. يرى علي زيعـــور أنّ: "الجاهلـــي تصوّر الشجرة مسكنا للأرواح وتعبيرا عن الرّوح الخالق والظّـــلّ المنعش والحياة والماء [..] كذلك فعل الصّوفي الذي قفز إلى الينابيع وأشار إلى أنّ الإنـــسان الكامل هو شجرة، أي أنّ هذه رمز للتّكامل والتّفريد أو التّحقّق، وللرّوح والتّجدّد والخلود."[2]

لقد عاد الفنّان العراقي في أغلب تمثّلاته الفنّيّة إلى الإرث الفنّي القديم متوخيا عنـــصر"الـــشجرة" ناظـــرا في رمزيته أكثر من شيئيّته في أغلب الأحيان في شكل

---

1 بـــسّام عـــبد الوهاب الجابي: **اصطلاحات الشيخ محي الدّين ابن عربي** -دار الإمام مسلم - الطّبعة الأولى، 1990- ص 68.

2 علـــي زيعور: **الكرامة الصّوفيّة والأسطورة والحلم** -دار الأندلس - الطّبعة الثّانية 1984- ص 223.

استلهام رموزي. وقد اتّخذ الاستلهام أبعادا تشخيصيّة وعلاميّة مختلفة. الشّجرة كقيمة رمزيّة في المخيال الجمعي ترتبط بقصّة خلق آدم وبفعل الطرد أو الخروج من الجنّة وارتباطها بالخلق أساسا يجعلها في منصب الإنشاء الأوّل والتّأسيس والتّحولات الكبرى والنزول إلى الأرض والبداية أي هي متصلة بتعبير أعمق بـ "لحظات الأصول les moments d'origine" إنّها لاتنفصل عن الخطوة الأولى التي يقوم بها الفنّان وهو إزاء بياض قماشته أو مادّته على اختلافها. لكنّ هذه الشّجرة في إطلاقيّتها باعتبارها شجرة مقدّسة كما في الفكر الآشوري أو عنصرا قاسيا في مشهديّة الطّرد التي باح بها القصص الدّيني تنضوي في سجلاّت الأنواع بحيث لايمكن أن نتحدّث عن شجرة بإطلاق إذا ما نزّلنا هذه الرّمزية في السّياق الإسلامي حيث يقع التّمييز بين نوعين من الأشجار: الكرمة، وهي الشّجرة التي عناها النص القرآني باعتبارها مخصوصة بالتحريم الذي أمر الله تجنبها وعدم الأكل منها وهي "شجرة المحنة" بينما خصّ "شجرة الزيتون" بالإعلاء لأنّها الشّجرة التي تاب عندها آدم ورغم هذا التّمييز بين النّوعين أي بين الشّجرة الطيّبة والشّجرة الخبيثة في الخطاب الدّيني فإنّ رمزيّة الشّجرة كانت ضعيفة في المخيال العربي. ذكر وحيد السّعفي: "إنّ الشّجرة لم تمثّل في الذّهنية العربيّة الإسلاميّة فضاء غنيا بالرمز، ولعلها لم ترتبط عند العرب، لا في جاهليتهم ولا في إسلامهم، بعالم المقدس خلافا لما جرت عليه شعوب كثيرة ربطتها بالسماء فقدستها أو عبدها"[1]

إنّ الفنّان العراقي متورّط رمزيّا في هذا الخزّان لكنّه منخرط أيضا في استحضار تراثه القديم جدّا. إذ يعود بعنصر الشجرة إلى الحقبة السّومرية والآشورية ليتشرّب من معينها. لقدعكست الأختام الاسطوانية في الفنّ السّومري والآشوري مدى حضور الشّجرة المتجذّرة في الحياة الرّعوية والمتطابقة مهامّها مع مهام الرّاعي وتتلخص في حماية الحيوانات فالشّجرة رمز لمكافحة العدوان والشّر وهي "شجرة مقدّسة" ويعتبر اعتقاد الإنسان بوجود هذه الشّجرة المقدّسة قديما جدّا. إذ تبرهن المشاهد المصوّرة للنّباتات في الأختام الرّافديّة القديمة بأنّ الرّمزية الطّقسية يرقى تاريخها إلى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ويتواصل هذا الاعتقاد في المعيشي المعاصر حيث تعتبر" شجرة آدم "من المواقع المقدّسة ذات الأهمّية الدّينية والرّوحية في العراق وتقع هذه الشجرة في مدينة البصرة.

---

1 وحيد السّعفي: **العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن**– تبر الزّمان 2001– ص 10.

لم يـــستطع الرسّـــام العربـــي أن يغادر النّمط الرّعوي والزّراعي الذي تجلّى خاصّـــة في تجـــارب الفنّانين الذين اتّخذوا من التّشخيص وجهتهم وحافظوا على التّشبث بعنصر الشّجرة أو النّبات في أعمالهم الفنّية. يعتبر جيلبير دوران أنّ الشّجرة تنتمـــي إلى الرّموز النّباتية وعموديّتها تعبّر عن الجنس البشري وهي مشاكتلة للرّمز الزّراعي القمري ومقترنة بالمياه وهو سرّ دعوتها بـــ "شجرة الحياة" وتنحو الشّجرة نحـــو التّسامي، نحو توجيه رسالتها الرّمزية بشكل عمودي. ويحدّد دوران "إنّ أقدم الأمـــاكن المقدسة، من مراكز طوطمية استرالية إلى المعابد البدائية السامية الإغريقية والهندوسية، كلها تتألف من شجرة أو من وتد خشبـــي بجانب نصب حجري"[1] ويـــرى الأستاذ "مورتغات" في كتابه "تمّوز" أنّ فكرة تجسيد تمّوز بالشّجرة انتقلت إلى "شـــاماس" و"مردوك" و"آشور" عبر مراحل زمنية متعاقبة أي أنّها كانت مدار الألوهـــيّة. لذلك فإنّه لايمكننا أن نعزل التّصورات الفنّية لــ "الشّجرة" دون إقحام "المقـــدّس" ولكـــن إذا كان الفنان السومري قد استحضر "المقدّس" فجعله محايثا للـــشّـــجرة فهل أبقى الفنّان العراقي على هذا "المقدس" وبالتالي حافظ على القاع الجلـــيل لعنـــصر الشجرة. إنّ "المقدس" في الفن هو غيره في الدين و لم يكن بوسع الفـــنان القديم غير المطابقة بين المقدس والتروع الدّيني، لكن الفنّان المعاصر يواجه رهانـــا صعبا ويتمثل في اختبار عمله الفنّي: أكان باستطاعته أن يبقي على عنصر "المقدّس" في تناول "الشّجرة" أم يحولها إلى مجرد موضوع؟

يتمظهر المقدّس كما يبيّن مارسيا إلياد كواقع نظام مخالف تماما للواقع الطبيعي ويثـــبت أنّ "الـــتّعارض بين المقدّس والمدنّس عادة ما يترجم إلى تعارض بين الواقع واللاّواقع"[2].

لكنّ هذه الرّمزيّة المتنامية للشّجرة تشتغل في المخيال الرّمزي وتلتفّ بالإنسان الـــذي يشدّد شاكر حسن على أهمّيّة فهمه وفق التّصوّر الرّؤيوي الذي يستند على مصادر المتصوّفة. يذكر الجرجاني تعريفا دقيقا للإنسان بقوله: "الإنسان هو الحيوان الـــنّاطق [..] والإنـــسان الكامل هو الجامع لجميع العوالم الإلهيّة، والكونيّة الكلّيّة، والجـــزئيّة. وهـــو كتاب جامع للكتب الإلهيّة والكونيّة، فمن حيث روحه وعقله كتاب عقليّ مسمّى بأمّ الكتب ومن حيث قلبه كتاب اللّوح المحفوظ، ومن حيث

---

1 جيلبير دوران: **الأنثربولوجيا** – ص 320.

2 **Mercia Eliade**: *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris1965, p. 81

نفـــسه كتاب المحو والإثبات، فهو الصّحف المكرّمة المرفوعة المطهّرة، التي لا يمسّها ولا يـــدرك أســـرارها إلاّ المطهّرون من الحجب الظّلمانيّة. فنسبة العقل الأوّل إلى العـــالم الكـــبير وحقائقه بعينها نسبة الرّوح الإنساني إلى البدن وقواه، وإنّ النّفس الكلّية قلب العالم الكبير كما أنّ النّفس النّاطقة قلب الإنسان وكذلك يسمّى العالم بالإنسان الكبير."[1]

لقـــد انتشر مصطلح "الإنسان الكامل" لدى المتصوّفة وقصد به الرّسول محمّد علـــيه الصّلاة والسّلام فقد ذكر الجيلي في كتابه "الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر" بأنّ الإنسان الكامل هو "القطب الذي تدور عليه أفلاك الوجود من أوّله إلى آخـــره وهـــو واحـــد منذ كان الوجود إلى الآبدين فاسمه الأصلي الذي هو له محمـــد"[2] ويحايث شاكر حسن رأي المتصوّفة في أنّ الرّسول الكريم هو من تنطبق عليه صفة الإنسان الكامل. يقول ابن عربـــي: "خلق اللّه الإنسان، مختصرا شريفا جمع فيه معاني العالم الكبير وجعله نسخة جامعة لما في العالم الكبير، ولما في الحضرة الإلهـــيّة من الأسماء وقال فيه رسول اللّه: إنّ اللّه خلق آدم على صورته، فلذلك قلنا خرج العالم على الصّورة وفي هذا الضّمير الذي في صورته خلاف لمن يعود لأرباب العقـــول [...] ولكـــون الإنسان الكامل على الصّورة الكاملة صحّت له الخلافة والنّيابة عن اللّه في العالم"[3]

وتعتـــبر ســـعاد الحكيم أنّ ابن عربـــي هو أوّل من استعمل تعبير "الإنسان الكامل" في الفكر الصّوفي والفلسفي الإسلامي، من ناحية اللّفظ أمّا المضمون فقد اســـتقاه من ينابيع متعدّدة لم تؤثّر في ابتكاره وفرديّته. ولئن كان الإنسان الكامل خـــصّ بـــه الرّسول محمّد فإنّ العبارة تطلق أيضا للرّجال الذين جاهدوا لاقتناص

---

1 علي بن محمّد الشّريف الجرجاني: **كتاب التّعريفات** - مكتبة لبنان 1985 - ص 39-40.

2 الـــشيخ إبـــراهيم الجيلـــي: **الإنـــسان الكامـــل فـــي معـــرفة الأوائل والأواخر**- تحقيق عبد الـــرّحمان صـــلاح بن محمّد بن عويضة - بيروت - دار الكتب العلميّة - ط 1- 1998 - ص 207.

لقّب عبد الكريم الجيلي بقطب الدّين، ولد في قرية جيل ببغداد سنة 1350م وتوفّي سنة 1427 م، تأثّـــر بالـــشّيخ محـــي الدّين بن عربي فاعتبر تلميذا روحيّا له رغم مخالفته له في عديد المـــسائل ويعتبر الجيلي صاحب "فلسفة الإنسان الكامل" رغم أنّ فلاسفة الصّوفيّة السّابقين له قد تعرّضوا لها، لكنّه أفرد لها كتابا خاصّا عدّ من أشهر كتبه واهتمّ به عدد وافر من الباحثين الغربيين أمثال كوربان Corbin ولوي ماسينيون Louis Massignon.

3 ابن عربي: **إنشاء الدّوائر** - مكتبة الثّقافة الدّينيّة، مصر 1998 - ص 36.

الحقــيقة المحمّديّة. تقول سعاد الحكيم: "الإنسان الكامل: هو الحدّ الجامع الفاصل بين الحقّ والعالم: فهو يجمع من ناحية الصّورتين: يظهر بالأسماء الإلهيّة فيكون حقّا، ويظهــر بحقــيقة الإمكـــان فيكون خلقا وهو يفصل من ناحية أخرى بين وجهي الحقــيقة فيمـــنع الخلق من عودة الاندراج في الغيب الذي ظهر منه [..] كما أنّ الإنسان الكامل هو علّة وجود العالم والحافظ له."[1]

يرى كلّ من قاسم محمّد عبّاس وحسين محمّد عجيل[2] أنّ ابن عربـــي استفاد كـــثيرا من إخوان الصّفا الذين تعرّضوا لاصطلاح المدينة الفاضلة الرّوحانيّة ودقّقوا مـــصطلح الإنسان الفاضل فاستبدل ابن عربـــي لفظة الفاضل بـــ "الكامل" وقد اســـتعمل العـــبارتين مـــتجاورتين في الفـــتوحات المكّيّة "المدينة الفاضلة الذّهبيّة الكاملة"[3].

لكـــنّ أهمّية الآلية الصوفيّة تكمن في تحديد انتماء الفنان إلى تصوّر مخصوص للإنـــسان الـــذي يـــتجاوز لدى المتصوّفة تعريفه القاموسي من حيث هو" ظهور الـــشّيء، وكـــلّ شـــيء خالف طريقة التّوحّش قالوا: الإنس خلاف الجنّ، وسموا لظهـــورهم." فالإنـــسان دليل مرتبة لا يراها المتصوّفة إلاّ في تحقّق الإنسان الكامل الـــذي يسمّى إنسانا وما دونه يطلق عليه تجوّزا إنسانا لتشابه في الصّفة والشكل. ولقد سعى شاكر حسن على تأكيد الرّبط بين التصوّف الإسلامي وبين الأسطورة إلى درجـــة يتطـــرّف فـــيها حين يتشيّع لشخصيّة "أنكيدو" إذ يعتبر أنّ ذكره في الأســـطورة قـــد ورد ثـــلاث مرّات وهو مايوازي معنى مراحل الشّريعة والطريقة والحقيقة في التّصوّف الإسلامي. وهذا التّشيع أدّى به كذلك إلى الربط بين الكرامة الـــصّوفيّة والأسطورة وهو تلمّس مستجدّ في البحث الفكري وقد يشاطره في هذا المنحـــى بعـــض المفكّرين العرب الذين يعتبرون الكرامة على شبه كبير بالأسطورة وهـــو ما يطرح أسئلة محرقة على الفكر العربـــي أصلا ويثير قضايا جديدة حول الرّؤية الفنّية للفنان العربـــي الذي ليس بمنأى عن حركة الفكر في مجتمعه.

---

1 سعاد الحكيم: **معجم مصطلحات ابن عربي** – ص 163.

2 أنظـــر: **رســـائل ابن عربي** – شرح مبتدأ الطّوفان ورسائل أخرى – دراسة وتحقيق: قاسم محمّـــد عبّاس وحسين عجيل – منشورات المجمع الثّقافي، دولة الإمارات – الطّبعة الأولى 1998 – ص 54.

3 أنظـــر: ابن عربي: **الفتوحات المكّيّة** – دار إحياء التّراث العربي – الطّبعة الأولى – السّنة 1998– ج 2 – ص 357.

يذكر علي زيعور في سياق هذا الرّبط المجازف: "الكرامة تعود في معظمها إلى الأسطورة، بل إنّ الأولى ذات أصل خرافي، بعيد الجذور، جمّ الثّرى والغنى، مرتبط بالدّين والظّواهر الكونيّة ورجال الدّين عبر التّاريخ. من هنا تبدو الكرامة، كالخرافة عموما والأسطورة، كما لو أنّها ضروريّة، أو كما لو أنّ الإنسان ما يزال في أعماق لاوعيه الجماعي وثنيّا لم يبلغ مرحلة النّضج العقلي و لم يخرق بالعلم تلك القشرة الوثنيّة الجدودية والموروثة منذ عهود الغاب."[1]

إنّ هذا الرّبط قد يعود إلى تشابه الإواليّات النفسيّة اللاّواعية التي تحمي الذّات وتجسّدها الأنماط الأساسيّة للاّوعي الجماعي فالكرامة تمثّل نوعا من "العودة إلى بدء الأشياء" لكنّ افتراقها عن الأسطورة يتمثّل في انحباسها في طائفة واحدة عكس الأسطورة التي تشمل شعبا بأسره. وحين يذكر شاكر حسن "أنكيدو" أو "جلجامش" بوصفهما بطلين أسطوريين فإنّه يبحث في "أبطال" الصّوفيّة عمّا يشبههما في كرامات الأولياء فيقرّ بذلك بوجود أنماط أصليّة **Archétypes** يدعوها بـ **"التّخاطر الثقّافي"** وهي نتيجة طبيعيّة للفعل المقارني والبنيوي في كلّ مجالات الفنون التشكيليّة حسب اعتقاده. ويعبّر عن ذلك: "كما أنّ اتّخاذنا القيم الجماليّة أساسا لانتساب الخطّ العربي إلى أصوله الفنّيّة لما بين الرّسم والخطّ والزّخرفة في العصور القديمة من تاريخ وادي الرّافدين ووادي النيل فإنّ اتّخاذنا "البنية الأسطوريّة" لكرامات الأولياء في العصر الإسلامي ومنها حكاية الشّيخ عثمان والصّوفيّة [...] أساسا لانتساب الحكايات أو الأحداث الكراميّة إلى أصولها في ملحمة جلجامش والأساطير الأخرى فالدّراسة المقارنة والتحليل البنيوي على السّواء مع الأخذ بمبدإ التّواصل أو التّخاطر الثقافي وإمكانيّة تحققه عبر العصور كلّ ذلك يكفل لنا التقاط نقاط التّشابه أو المفاصل الجوهريّة في مثل هذه الدّراسات للجزم بأنّ شخصيّة أنكيدو أو جلجامش أو ديموزي... لم تضمحلّ في الذّهنيّة العربيّة أبدا بل من الملائم أن نقول إنّها سوف تتجدّد باستمرار على مرّ العصور."[2]

وعليه فإنّ تصوّرا فكريّا بمثل هذا التّقاطع والتّداخل بين المرجعيّات يؤكّد دائما على الثّابت الرّئيسي في فكر شاكر حسن وهو شموليّة المقاربة وجمع ما يبدو لأوّل وهلة غير قابل للجمع. لكنّ الرّافد الأسطوري/الصّوفي يتلبّس بالسّحري أيضا.

---

1 علي زيعور: **الكرامة الصّوفيّة والأسطورة والحلم** – ص 27.

2 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني**– ص 118.

3-2-2 - التّراث والإطار الدّيني:

لم يخف شاكر حسن انتماءه للدّين الإسلامي كمرجعيّة عقائديّة ورؤية للوجود وهو يقدّم أطروحاته بشأن التّراث وعلاقته بالتّجربة الفنّيّة لكنّ الرّافد الدّيني في تفكيره اتّخذ بعدا عميقا وخارجا عن الظّاهرة الدّينية العامّة، بل يصرّح بأنّه في ذكر مسترسل لله فيهدي كتابه الأخير إلى زوجته الّتي أنقذته من الغفلة ودعته إلى تذكّر اللّه. وجاء في الإهداء: "إلى زوجتي أمّ محمّد لطالما تقاسمت وإيّاك الحلو والمرّ من أجل أن أواصل مسيرتي الفنّية والثقافيّة الرّاهنة، وكنت سأضيع لو لم توقظيني مرارا من غفلتي وتقيني من عثرتي، من أجل أن أكون قريبا من ذكر اللّه."[1]

إلاّ أنّ فعل الذّكر يتّشح بخطاب المتصوّفة ففي كتبه استخدام تضميني واقتباسي للنّصّ القرآني وللحديث النّبوي ولكنّ زاوية النّظر الصّوفي هي الّتي تهيمن وهو لا يرى في الدّين انغلاقا للفعاليّة الفنّيّة بل على النقيض من ذلك: إنّه يحدّد وضعه الكياني باعتبار تكوّنه من ثلاث مكوّنات أساسيّة وهي: العابد، الرّسام والباحث.

ولا شكّ أنّ التّجربة الباريسيّة هي الّتي دفعت بشاكر حسن، مثلما أشرنا، إلى الدّين وإلى التّصوّف معا. إذ يصرّح لشربل داغر في حوار معه "في عامي 1961-1962 لا أذكر بالضّبط متى بدأ ذلك، طرأ لديّ نوع من التّحوّل صوب الممارسة الدّينيّة، بعد فترة تحضّر أو تهيّء لاكتساب إيماني من جديد وأنا في باريس [...] كانت تلك كما يبدو البدايات الأولى لولادتي الرّوحيّة الجديدة. لقد اكتشفت إذن عقيدتي من جديد. في عام 1961 كما أذكر سألني قريب: "أنت لم تعد غريبا على الدّين، ولكن لماذا لا تمارس المناسك؟ "كان السّؤال منطقيّا ويحلّ مشكلة التّناقض بين الفكر والتّطبيق في فكرنا الشّرقي: هكذا أصبحت متديّنا".[2]

إنّ العامل الدّيني حاضر بقوّة في فكر شاكر حسن وهو يعبّر عن فشل الفكر الوجودي الغربي في إثنائه عن العودة إلى الينابيع الشّرقيّة وكأنّ البعد الإنساني الذي طرحته هو دون ما كان ينتظر. لذلك حافظ على إيمانه بالإنسانيّة بتمثّلها في تجربة الفنّ ضمن الأطر المرجعيّة الصّوفيّة والدّينيّة العربيّة الإسلاميّة. بل إنّه دافع في عديد المواضع ضمنيّا وجهرا عن المتصوّفة الذين ينظر إليهم الفقهاء نظرة احتراز

---

1 المرجع نفسه - ص 7.

2 شربل داغر: **حوارات مفتوحة** - مجلة "جريدة الفنون" - العدد 43-السّنة 2004 - ص 56.

واتّهام بالزّندقة أيضا فهو على سبيل المثال يدافع بضراوة عن الحلاّج فيعتبره امتدادا للتّجـــربة الرّوحيّة التي مرّبها زين العابدين والحسين ويرى أنّ التّوحيد الحلاّجي لا يتـــنافى مـــع الشّريعة. ثمّ إنّ البعد المذهبـــي لا يمكن تبيّنه في كتابات أوفنّ شاكر حـــسن، بـــل إنّ اعـــتماده على مرجعيّات متقاطعة، كثيرا مامنعه من السّقوط في النّـــزوع المذهبـــي، ولا يعكس استقدامه لنصوص المتصوّفة الذين وصفوا بالغلاة، بأنّـــه معـــاد للسّنّة مثلا، فمثل هذه المسألة لم تطرح في كتاباته، حتّى وإن حفلت أعماله بشخصيّات مرجعيّة شيعيّة.

إنّ الخيار الصّوفي الذي جاهد في مداره عكس تمثّله لمشارب صوفيّة متناقضة، لا تلتقي في تقدير أهل التّصوّف وما التقاؤها في شخصيّة شاكر إلاّ دليل على أنّها شخصيّة مركّبة.

المصطلحات المولَّدة:
الجهاز الاصطلاحي بين الخطاب والعمل الفنّي

1 - في الخطاب النّقدي ومصطلحاته

لقـــد شرع شاكر حسن في تحديد المصطلحات العامة والإطارية التي درجت في الاستخدام وارتبطت بالخطاب الفني العربـــي الذي تأثر بشكل مباشر بالخطاب الفـــني الغربــــي. وصار من أوكد مهمّاته اعتماد المصطلحات الخاصّة بالمدارس والتـــيّارات الفنّـــية وفي ســـياق تنــصيص هذا الوضع قام شاكر حسن بمباشرة مـــصطلحات أساســـية وهي الواقعية والتشخيصية والتجريدية والسريالية، لكثرة اســـتعمالها في الخطاب التشكيلي ولأنّها "اللّبنات الأولى" لتشخيص وضع الساحة التشكيلية العربية.

1-1 - الواقعيّة:

إنّ الـــتّفكير في مسألة "الواقعيّة في الفنّ" يتنزّل في سياق نشأة هذه المقولة في الـــتّاريخ، وتبعاتها على السّاحة الفنّيّة العالميّة. وقد جاءت الواقعيّة نتيجة التّحوّلات الاجتماعيّة التي فرضها عصر النّهضة الأوروبيّة، حين أعيد للعقل اعتباره وأصبحت للإنـــسان قيمته المطلقة. لقد تمّ اكتشاف الواقع من جديد إثر تقهقر الفكر الدّيني واجتياح النّزعة الإنسانيّة في إطار عقلانيّة ترى الإنسان سيّدا على الكون ومسيطرا علـــيه. ولهـــذا انبـــنت الواقعيّة في سياق معرفة متجدّدة بالواقع الموضوعي في ظلّ المـــستجدّات العلمـــيّة واقتربت بذلك من أوضاع الشّعب ومن تناقضات المجتمع الـــبرجوازي. وتلبّـــست بخصوصيّات المجتمعات، فعبّرت في كلّ مجتمع عن شكل مخـــصوص دون أن ينفـــرط عقد التّجانس في مستوى المواقف العامّة للواقعيّة التي لقـــيت في التّصوّرات الماركسيّة اهتماما كبيرا، فالماركسيّة أكّدت على وظيفة الفنّ الاجتماعيّة وهو ما قادها إلى استجلاب الواقعيّة لقدرتها على تفكيك الواقع وفهم تـــركيبته والانطلاق منه للتّحريض على تغييره. و لم يتوقّف المبحث الماركسي على

مستوى كتابات ماركس وانغلز فقط، بل امتدّ ليشمل كتابات لوكاتش وبريشت. كما لم يبق البحث في الواقعيّة رهين المدار الغربي فقد شهد الفكر العربي بدوره صدى لكلّ هذه المباحث رغم انتفاء المواضعات الاجتماعيّة التي أنتجت الواقعيّة الغربيّة. فكانت الواقعيّة العربيّة بارزة في الأدب العربي أكثر من بروزها في الفنّ التّشكيلي. وهو ما جعل الفنّان العربي يسائل هذه المقولة في أعماله وفي كتاباته، وقد انتبه الفنّان شاكر حسن إلى قيمة هذا المصطلح فوقف على تعريفاته، محاولا الاستفادة منه.

لقد حدّد شاكر حسن مصطلح الواقعيّة من جانبين إثنين: أوّلا صلته بـ **"الواقع"** أي العودة به إلى جذره اللّغوي. لكنّه يعرّف الواقع باعتباره "ما يقع أمام العين والفكر من ظواهر كأنها أحداث تأريخيّة"[1] فيلتبس الواقع بـ **"الحدث"** و**"الحادثة"** و**"الواقعة"** و**"التّاريخ"**. ثانيا يدقّق تاريخ ظهور مصطلح الواقعيّة في القرن التّاسع عشر باحثا في تطوّره إلى حدود القرن العشرين. وينحو في تعريف جميع المصطلحات هذا المنحى معتمدا الفحص والتّحليل والتّقويم أيضا فالواقعيّة على مرّ التّاريخ لم تستقر ضمن تصوّر أو تعريف واحد إذ ثمّة فرق شاسع بين نشأتها وبين ما تلبّس بها إثر الاكتشافات الحديثة وحملات الاستعمار الاقتصادي والاجتماعي وتحوّل الإنسان إلى **"إنسان عالمي"**.

لم يجرّد شاكر حسن "الواقعيّة" من متغيّرات الواقع نفسه الذي شهد تسلّطا لا نظير له من قبل الفكر الغربي وبالتّالي فإنّ الواقعيّة، ومهدها غربي بالأساس، شهدت بدورها تحوّلا: من استقبال الواقع بالعين المجرّدة إلى تقبله بالفكر و"بما يستطاع رؤيته عبر الأجهزة المصنّعة كالمجهر والتّلسكوب" ومنه انتقال المرئيّ من وضعيّة إلى أخرى. يورد شاكر حسن: "إنّ حدود المرئي إذن لم تعد مجرّد ما تستوعبه العين في الحاضر بل ما تستوعبه العين والفكر معا، وهذه حقيقة تأكّدت صحّتها فلا تزال نماذج الإنتاج التّكنوقراطي تبرهن على ذلك."[2]

إنّ الموقف من تكنوقراطيّة العصر الرّاهن ومن تنامي المدّ البراغماتي تنزّلا في سياق الوعي بتضاؤل حجم الواقع في الحضارات المضطهدة قياسا بتضخّم واقع الغرب عموما ولذلك فإنّ حدود ما هو مرجعي ستتقلّص في عمليّة الإدراك الفنّي

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفنّ التّشكيلي**– ص 262.

2 المرجع نفسه – ص 263.

للفنّان عامّة أيّا كان موقعه في خريطة العالم وسيصبح الواقع الغربـــي هو "الواقع" المباح والمهيمن والأوحد. فمصطلح الواقعيّة-الذي يرى فيه شاكر حسن مصطلحا مـــثّل مرحلة مهمّة من مراحل التّكامل الاصطلاحي في تاريخ الفنّ- أصابه التّغيير بعد أن تآمر المثقّف الغربـــي على "الثقّافات المحلّية"حيث يؤكّد الكاتب أنّ الوضع العالمـــي الجديـــد هو وضع "تسلّط الفكر الغربـــي من قبل المثقفين الغربيين على العـــالم، وانحسار الشّخصية الثقّافية في مواطن الحضارات القديمة تحت طبقة زائفة للمتغيّـــرات المعاصرة البراغماتية تماما، كطبقة الفنّ الهلّينستي الذي غلّف الحضارات المحلـــيّة للـــشّرق الأوسط في العصور القديمة والذي انحسر فيما بعد حيث ظهرت ثقافات تلك المناطق على واقعها."[1]

هذا النّقد الموجّه إلى "المثقّفين الغربيّين" بإطلاق ينسّبه الكاتب كلّما تعامل مع كتابات بعض المفكّرين الغربيّين، فربّما أومأ إلى ضراوة القاعدة في الفكر الغربـــي وهـــي تحويل العالم إلى واقع عالمي موحّد براغماتي إزاء قلّة الأصوات المنادية شرقا وغـــربا باستهجان هذا التّحويل الذي ستكون له مخلّفات سلبيّة على الوضع الفني وهـــو ما يلتقي فيه مع بعض الفنّانين الغربيّين الذين تأثّر بهم بشكل مباشر ونخصّ أنطونـــيو تابياس، حيث نلمس خطابه ثاويا في خطاب شاكر حسن. حيث يردّد تابياس دائما ضرورة نقد الغرب: "عادة ما كان الفنّ القديم للشّرق الأقصى والفن الإفريقـــي والفـــن ماقبل الكولمبـــي والفن الأوروبـــي القروسطي فنونا متجاهلة ومنتقـــصة من قيمتها وليس هذا فحسب بل شمل هذا التّجاهل والانتقاص المعارف الهامّـــة والعقائد التي وهبت الحياة لهذه الفنون مثل الثقافات الإحيائية للصين القديمة وإفريقيا وأوقيانوسيا وحضارة هنود أمريكا والنّزعات الصوفية والهندوسيّة والبوذية والتاوية إلخ...كل هذه الثقافات اعتبرها الغرب وإلى عهد قريب مجرّد خرافات."[2]

لا يخرج شاكر حسن عن هذا المدار الفكري الذي يتبنّى فيه القول ضدّ هيمنة نظرة غربيّة صادمة لثقّافات الشّعوب وهو ما أدّى إلى انتقاص الآخر واعتبار الرّؤية الواقعـــيّة رديفة للتّصوّر الغربـــي وما الإقرار بأثر "التّلسكوب" و"المجهر" في تصوّر الواقع إلاّ إشارة من شاكر حسن إلى المهاد الجديد للفنّ ومقبوليّته للعلوم وتطوّرها

1 المرجع نفسه – ص 263.

2 **Antoni Tàpies**: *L'art et ses lieux*, traduit par Cristophe David, 2003 Galerie Lelong, p. 31.

المتسارع وهو ما يخلّصه من الإرث الرّومنطيقي الذي كان فيه الخيال هو المحدد في مقاربة الواقع ويتعالق هذا الإدراك مع تعريف مصطلح الواقعيّة فقد فرض تطور العلوم والفكر الوضعي منذ أواسط القرن التّاسع عشر الموضوعية العقلانية إزاء الخيال الرّومنطيقي ممّا أدّى إلى ظهور تيّار فنّي جديد في الرّسم الغربي وهو الواقعيّة. لكنّ هذا الوعي بأبرز سمة للواقعيّة لم يسايره تخصيص لأبرز روّادها أو تناول لما سيلحقها من تطوّر مع تيّار الواقعيّة الجديدة الذي ظهر في ستّينات القرن العشرين مع أرمون، سيزار، إيف كلاين وغيرهم. أو الواقعيّة الفائقة التي اعتمدت على الفوتوغرافيا كأساس لفنّ التّصوير ووقفت إزاء التّجريد. ففي كتابات شاكر حسن إشارات دقيقة لتيّارات فنّيّة التزمت بالواقعيّة وأحدثت شرخا في السّاحة الفنّيّة الغربيّة بالخصوص، إذ عدّ تيّار "البوب آرت" رافدا من روافد "الواقعيّة" ونقيضا للتّيّار "اللاّشكلي"، فـ "البوب آرت" تيّار استفاد من الدّادائيّة الأوروبيّة وارتبط بما استخدمه المستقبليّون في أوروبّا من الأدوات الصّناعيّة وتناول هذا التّيّار موضوعات من الحياة اليوميّة. ولعلّ اهتمام هذا التّيّار بـ "التّلصيق" و"التّجميع" من المؤشّرات التي دفعت بشاكر حسن إلى تناول المصطلح والسّعي إلى مساءلته والأخذ منه في تجربته الفنّيّة. فلقد استمدّ "البوب آرت" مفرداته التّشكيليّة من الدّعاية ووسائل الإعلام وانتهج البعد الواقعي النّقدي باستخدام ماهو "محتقر" ومتداول واستطاع أن يقحم في اللّوحة ما بدا غريبا عنها ومن غير مادّتها المتداولة.

ولنا أن نتساءل عن الأسباب العميقة التي جعلت شاكر حسن يتصدّى لمصطلح "الواقعيّة" قبل غيره من المصطلحات وهو الذي اندفع في تجربته إلى "التّجريد"؟

1-2 - التّشخيصية والتجريديّة:

يتناول الكاتب/الفنّان مصطلح **"التشخيصية"** مؤكدا على انحداره من مصطلحين أساسيّين وهما: التّمثيلية و**"الشكلانية"**: "كلّ من التمثيل والتشكيل ينهلان من التشخيص أو من منهل واحد وهو ما يسمى بمبدأ المطابقة أو المحاكاة مع فوارق تفصيلية"[1]

ويحدّ "التمثيلية" باعتبارها "المسقط الكلي لواقع النسق الفني" ويبيّن حضورها في الفن اليوناني وعصر النهضة ويقصد بها، لامحالة، لفظة Représentation

1 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفنّ التّشكيلي** – ص 263.

الفرنسية، فيستعمل لفظة "التّمثيل" في مقابلها لكنّه مع لفظة "الشّكلانية" يقرّ بأنّها تفـيد "الـشّكل المحدّد على السّطوح المرسومة ولو بشيء من التّحديد"[1] غير أنّ "الشّكلانية" Formalisme تعني مذهبا قائما بذاته يعطي الأولويّة القصوى للشّكل في الإحاطـة بالظّواهر. ويأتي الالتباس في ترجمة المصطلحات من عدم تبيّن الفويرقات الناشـئة بيـنها، خاصة إذا ما كانت متقاربة في الاشتقاق اللّغوي. ويكتفي شاكر حسن بإيراد شاهد مطوّل لبيار فرانكستال للتّدليل على تعريف "التشخيصية" حيث يـرى فرانكستال أنّه "علينا أن نهتمّ بالحقيقة القائلة أنّ الفنّ هو الحالة التّشخيصيّة للتّعـبير، إنّـه طبيعي وضروري للمجتمعات ضرورة الكلام والتّدوين، كما القناة اللّغـوية"[2] ويعكس التجاء شاكر حسن إلى فرانكستال، وعيه بانشغال هذا المفكر بمسألة التـشخيص ابتداء من عصر النهضة الأوروبية، مرورا بالفن الرومنطيقي والانطباعية وإلى حدود الفن المعاصر وكان من اهتماماته القصوى، لا التعرض إلى التـشخيص كعنصر بل النظر إلى الرسم من زاوية التشخيص التصويري للفضاء. لكـنّ الشّاهد الذي اقتطفه شاكر حسن غير دقيق في تعريف المصطلح إذ تحفّ به الصيغة العامّة فيصبح كلّ إنجاز بشري وكل فعل فني منخرطا في التشخيصية وهذا مـا وقع فيه شاكر حسن حين اعتبر كل فعل تصويري تشخيصي سواء سمّي ذلك بـ "التّشخيصية الجديدة" أو "التّشخيصية السّلبية" واعتبر أنّ "الاتّجاهات التي تلتزم بالشكل المرئي كأساس للآداء الفني على السطح التصويري مثلا ولو بشيء من التغيير الموضـوعي وأحيانا التقني هي نزعة تشخيصية جديدة في حين أن رسم تكوينات (ضد تشخيصية) لا تمثل الشكل الإنساني في الأغلب فهي تشخيصية سلبية."[3]

لـذلك فمن الضّروري تحديد معنى "التشخيص" حتّى نميّز بينه وبين ما سواه وتـرى آن سوريو أنّه "في مجال الفنون التّشكيليّة فإنّنا نسمّي الفنّ التّشخيصي كلّ ما يمثّل الطّابع المحسوس للكائنات والأشياء فهو يعرف إذن بطريقة ربطه للخصائص التّالية:

1- هـو فنّ تمثيلي. بحيث أنّه لا يمثّل إلاّ تموضع الأشكال والأحجام والألوان التي تؤخذ بعين الاعتبار لذاتها (في المترلة الأولى) إنّه يمثّل أيضا شيئا آخر (في المترلة

---

1 المرجع نفسه – ص 264.

2 المرجع نفسه – ص 264.

3 المرجع نفسه – ص 264.

الثّانـــية) إذ يجب على المتلقّي أن يترجم بمعنى يتقصّى ويدرك (أي يتبيّن مثلا، رأســا في بقعـــة بيضويّة أو بحرا في ألوان زرقاء) وذلك يعني أنّ العمل الفنّي يعرض عبر ذاته شيئا آخر غير ذاته.

2 -وهـــذا الشّيء الذي يعرضه العمل الفنّي هو عالم محسوس يظهر وكائنا نتحسّسه. وحتّـــى وإن عبّر أكثر، في مترلة ثالثة، عن خطاب فكري، عن معنى تنظيري، فإنّ الفنّ التّشخيصي يعطي صورة وفكرة عن القصّ (أي الممثّل في اللّوحة) مشابهة لما يراه، في هذا العالم، من يشاهد الأشياء الممثّلة. إنّ الرّسم الشّخصي لأيّ إنسان يـــشبه الإنسان، وكلّ الاختلاف هو بين التّمثيل وخلق المعنى: إنّ كلمة إنسان التي تعني الكائن البشري لا تتوافق والتّمثيل المادّي للكلمة.

3 -إنّ هذه المحاكاة للشّيء الممثّل ليست نظيرا لهذا الشيء المادّي. إنّ العمل الفنّي ليس له بالضّرورة تمظهر الشّيء إنّه يوفّر لنا الانطباع والإيحاء..."[1]

إنّ التّشخيص مرتبط بهذا التّعريف بما هو واقعي أي بما له صلة بالعالم الحسّي مـــن حيث هو تمثيل الأشياء بينما تتّصل "التشخيصيّة السالبة" كما يطرحها شاكر حسن بالتجريد. ونشير إلى أنّ الفنّان لا يؤثر استعمال هذا المصطلح على أعماله أو الـــبعض مـــنها قـــدر تأكيده على اللاّ-تشخيص وهو ما يرادفه بـــ "التشخيصيّة السالبة" كترجمة لـــ «Non- figuration».

ويكشف هذا التّحديد المصطلحي عموميّته حيث يصنّف شاكر حسن تجريد الفـــنّان كاندنسكي في "التشخيصية السّالبة" وهو أمر يحتاج إلى تدقيق لتبيّن مدى تقـــبّل شاكر حسن لتصوّر كاندنسكي نفسه، لمصطلح" التّشخيصة السالبة". وهذا التّماهي بين المصطلحين يدخل في إطار المشاع الفكري بين النّـــاس وهو ما يشير إلـــيه إيتيان سوريو أيضا في قوله بأنّ "الجمهور العريض يستخدم لفظة فنّ تجريدي لـــيعني بـــذلك، تقـــريبا، فـــنّا لا تشخيصيّا"[2] ويؤكّد جورج روك خطورة هذا الاســـتخدام بقوله: "أن نكفّ عن اعتبار "فنّ تجريدي" أو "فنّ لا- تشخيصي" أو "فـــنّ لا- موضوعي" كمترادفات واسعة النّطاق، هو دون شكّ من أنسب طرق تجنّب الالتباس الذي يواصل استخدامها اللاّمبالي في توليده"[3]

---

1 **Anne Souriau** *in Vocabulaire d'esthétique*, Puf, 1999, p 743

2 **Op.cit**, p 10

3 **Georges Roque**: *Qu'est-ce que l'art abstrait, Gallimard, 2003, p. 29.*

لكــنّ تبــيّن حــدود هــذا اللّبس لا ينشأ إلاّ من خلال تعريف مصطلح "التجــريديّة" الذي تفطّن شاكر حسن إلى ازدواج حدّه فهو مفهوم ومصطلح في الآن نفــسه "بالنسبة للتّجريديّة فهي باعتقادي مفهوم ومصطلح في آن واحد، أي دلالة ومدلول معا"[1] إلاّ أنّه لم يتعرّض إلى أصل هذا الازدواج بل أمعن في إغماض التعــريف بجمعــه بين الدّلالة والمدلول. والأصل في الشيء أنّ هذا الازدواج مردّه نسبة "التجريدية" كمفهوم إلى ورانجر Worringer الذي نشر كتابه: Abstraction et Einfuhlung سنة 1908 وأثّر في كاندنسكي الذي عرض مصطلح "التجريديّة" في كــتابه: "الرّوحــي في الفــن" سنة 1912. فأقحم ورانجر مفهوم "التّجريديّة" في الإســتطيقا بينما أدخله كاندنسكي كمصطلح إلى الفنّ. واللاّفت للانتباه أنّهما لم يــستعملا "التجريديّة" كصيغة مرادفة للمعنى الشائع لــ "اللاّ- تشخيصيّة" ويذكر جــورج روك في ســياق تــبديد هــذا اللّــبس: "لا يعني وضع كلّ من ورانجر وكاندنــسكي لتصوّر التجريديّة أنّهما يستخدمانه في معنى اللاّ- تشخيصيّة. فقد أثبــتت دراسة كتاباتهما بجلاء أنّهما لا يتباينان فقط في المعنى الذي يمنحانه للفظة "تجــريديّة" ولكن في عدم مرادفتها أيضا لدلالة "اللاّ- تشخيصيّة" لديهما. وعليه فــإنّ الدور الهامّ الذي لعبه كلّ من Abstraction et Einfuhlung و"الرّوحي في الفــنّ" في تــاريخ الفنّ لم يكن في معنى تقريظ الفنّ اللاّ- تشخيصي مثلما اعتدنا مرارا على كتابته."[2]

لــذلك فــإنّ فهم شاكر حسن لمصطلح اللاّ-تشخيصيّة نابع من هذا الخلط المباشــر مع مصطلح "التّجريديّة". يقول في سياق الارتباك الاصطلاحي: "على أنّ التّجريديّة اللاّ-تشخيصيّة كانت ستنتهي بالنّزعة في التّحليل انطلاقا من التّشخيصيّة مــن أجــل التّجريد"[3]. فالتّجريد مبتدأه التّشخيص في تعريف مبسّط ولكنّه مليء بالمخاطــر، إذ يــنطلق شاكر حسن من الحادثة التي عاشها كاندنسكي حين صوّر منظــرا طبيعــيّا ووضع اللّوحة مقلوبة ولمّا أمعن فيها رآها غريبة وجديدة كأنّه لم يــصوّرها بنفسه وكانت هذه الحادثة دافعا لتفكيره في التّجريديّة ولكنّ هذا المعطى لا يــبلور بشكل علمي ودقيق نزوع كاندنسكي للتجريد في فنّه. لهذا فإنّ الأسئلة

1 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفنّ التشكيلي**- ص 265.

2 **Op.cit**, p94-95.

3 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفن التشكيلي** – ص 265.

الـــتي تـــتولّد عن هذا الفهم هي: كيف تلقّف شاكر حسن مصطلحي التجريديّة واللاّتشخيـــصيّة؟ هل وفّق في قراءة كتابات كاندنسكي؟ وهل وقع فيما وقع فيه غيره من مؤرّخي الفنّ ومن النّقّاد من لبس التّلقّي؟

لا شـــكّ أنّ كتاب "الرّوحي في الفنّ" اعتبر بمثابة بيان للفنّ التجريدي وقد أشـــار شـــاكر حـــسن إلى اطّلاعه عليه بل إنّه اعتمده مستندا للتّعريف بـــ "الفنّ التّجريدي" ويمكن إيجاز قراءته له في هذه العناصر:

- تأمّل معنى الوجود المرئي إلى حدّ مصادرته.
- الانتهاء بالمرئي إلى حدّ التّلاشي في اللاّمرئي وليس في اللاّوجود.
- التّجريد هو البحث عن الرّوحي.

في هـــذا الفهم إقرار بثبات الوجود كمنطلق وغاية أيضا، فالتّجريديّة حسب شـــاكر حسن ليست إلغاء له وإنّما قبض على اللاّمرئي فيه وشرطه في ذلك العامل الرّوحـــي الذي يحدّده كاندنسكي بـــ "الضّرورة الدّاخليّة" ويفعّله شاكر حسن في إطـــار صـــوفيّته بمـــا يتّفق مع "وحدة الشّهود" ألم يشترط كاندنسكي نفسه بأنّ الضّرورة الدّاخليّة تتولّد من ثلاثة عوامل صوفيّة وهي تعبير الفنّان عمّا يخصّه ثمّ عمّا يخـــصّ الحقـــبة التي يعيشها وأخيرا أن يعبّر عمّا يخصّ الفنّ بشكل عام، ذلك الفنّ الخـــالص الـــذي نجـــده عند كلّ الشّعوب وفي كلّ الأزمنة، فلا يعرف فضاء ولا مكانا[1].

ويقرن شاكر حسن عمليّة القبض على اللاّمرئي بدور الخبرات العلميّة وأثرها في الفـــنّ وهو يستبطن أطروحات ثاني إثنين وهو الفنّان بول كلي الذي اطّلع على كتاباته بل عدّ رافدا أساسيّا في وضع تصوّراته بشأن الفنّ التّجريدي حيث يتعرّض إلى موضع الأشياء من العمل الفنّي في ظلّ التّطوّر العلمي: "في الماضي كان التّصوير مـــشغولا بالأشـــياء الأرضيّة المرئيّة والظّاهرة للعين، الأشياء المحبوبة التي تستهوينا ونـــرغب دائما في رؤيتها، أمّا الآن فقد تأكّدت نسبيّة الأشياء المرئيّة، وأصبحت هـــناك قناعة راسخة بأنّ ما نشاهده لا يشكّل إلاّ جزءا من الوجود، وهناك الكثير مـــن الوجـــود الكائن بالفعل حتّى وإن لم يظهر لنا، وبدأ التّعبير عن هذا الوجود الغائب ينمو، فالمرئي قطاع محدود من الواقع، وهناك حقائق كثيرة وأشكال كثيرة

---

1 **Kandinsky.V**: *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture*, édition Denoel, 1989, p. 132-133. أنظر:

للوجود لا نعلمها. إنّ دلالات الأشياء تتّسع وتتعاظم، وتتعارض في أغلب الأحوال مع خبرتنا العقليّة والمنطقيّة السابقة."[1]

إنّ شـــاكر حـــسن آل ســـعيد ينظر إلى "التجريديّة الأوروبيّة" بعين الفنّان العربـــي أوّلا ومن زاوية اقتداراته المعرفيّة التي بيّنّا أطرها المرجعيّة العامّة وهو بذلك يتخيّر أثناء قراءته ما يتوافق نسبيّا مع أطروحاته النّظريّة، لهذا فإنّه نظر إلى التّجريديّة من تجربته الشّخصيّة ومن تلاقح فكري مع كلّ من كلي وكاندنسكي.

كما أنّه عاين اللاّ- تشخيصيّة باعتبارها نقيض "التّشخيصيّة" بشكل أساسي دون أن يغامر في تفصيل الفويرقات بين التجريد واللاّ- تشخيص بمثل ما عبّر عنه كاندنسكي في حيرته إزاء صلة العمل الفنّي بالأشياء المادّيّة وخشيته من أن يتحوّل التّجـــريد إلى نـــوع من الزّخرف في قوله: "لكن إذا ما شرعنا منذ اليوم في الهدم النّهائي للصّلة التي تربطنا بالطّبيعة وتوجّهنا بإكراه نحو التّحرّر وقنعنا فقط بتركيبة اللّـــون النّقـــي والشّكل المستقلّ، فإنّنا سنبدع أعمالا فنّيّة لن تكون غير زخارف هندسيّة شبيهة بياقات أو بزراب."[2]

هـــذه الخـــشية هـــي التي خلقت نوعا من الالتباس بين التّجريد وبين اللاّ- تـــشخيص، لأنّ اللّفظـــة الأخـــيرة قـــد تفيد معنى الحسم النّهائي مع كلّ ما هو تشخيـــصي أي متّـــصل بأشـــياء الواقع. فكاندنسكي يتردّد في كتابه عند إطلاق المصطلح ويعدّد من ذكر لفظة "التّجريدي" شاعرا بأنّ ظلّ الأشياء يلاحقه وهو ما حـــدا بـــه في كتابات متقدّمة، وبعد تأثّر بالفيلسوف كوجاف، إلى تبنّي مصطلح "رسم ملموس" Peinture concrète ثمّ "فنّ واقعي" فهو يصرّح: "في اعتقادي سيكون اللّفـــظ المناسب فن "واقعي" باعتبار أنّ هذا الفنّ يجانب العالم الخارجي بعالم فنّي جديد من طبيعة روحيّة"[3] وإذا كان شاكر حسن أميل إلى استخدام مصطلح اللاّ- تشخيصي فلإيمانه بأن الفنّان يبحث في التّشخيصي عمّا هو ثاو فيه، غير ظاهر أي لا تشخيـــصي ولكـــنّه موجود وبالتّالي فهو حسّي على الرّغم من عدم رؤيتنا له بـــالعين. بـــل إنّه أميل إلى بول كلي في تعريفه البسيط والدّقيق للفنان التّجريدي:

---

1 بـــول كلي: **نظريّة التّشكيل** - ترجمة عادل السّيوي -دار ميريت - الطّبعة الأولى 2003- ص 115.

2 **Op.cit**, p. 174.

3 **Kandinsky.V**: *Ecrits complètes*, Vol 2, Donoel-gouthier, 1970, p. 339.

"عــندما نصف مصوّرا ما بأنّه تجريدي، فإنّ ذلك لا يعني أن ننفي عنه أيّة إمكانيّة لتأســيس علاقة مضاهاة بأشياء الطبيعة، أي أنّه لا يحاكي بالمرّة. وإنّما يعني، بغضّ النّظر عن هذه الإمكانيّة، تحرّره من العلاقات التّشخيصيّة البحتة"[1]

إلاّ أنّ اغتــراف شـــاكر حسن من التّعاريف الحديثة لمصطلحي التشخيصيّة والتّجريديّة لم يمنعه من إعمال النّظر في الأصول العربيّة لهذين المصطلحين فهو يعتبر أنّ التّجــريد هــو السّمة العامّة للفكر الإسلامي ويمكن استقصاء ذلك بالعودة إلى الجــذور القديمــة أي في الأشكال الخزفيّة والرّسوم الأولى على الفخار في العصر السومري وصولا إلى فنّ الرّقش العربــي الإسلامي. كما يلاحظ أنّ تكرار ظاهرة التّــشخيص هي التي ولّدت التّجريد، فهو مستلّ منها ألم يكن الانطلاق من تحوير الشّكل الطّبيعي في الفنّ هو الذي أدّى إلى ظهور الأشكال الهندسيّة؟

كمــا يقــرّ بوجــود صراع بين التّشخيص والتّجريد على امتداد الفنّ الإســلامي ومثاله على ذلك المنمنمات التي يبدو فيها البناء التّشخيصي حسب رأيه متردّدا بينهما فرغم الغاية الإيضاحيّة فإنّ هذه الرّسوم يحتدم فيها الصّراع بين قطبــي التّشخيص والتّجريد. لكنّ شاكر حسن لم يتعرّض في هذا الإطار إلى الموقــف مــن المحاكــاة وأثــر ذلك على التّصوّر الفنّي في المنمنمة العربيّة الإسلاميّة. إنّه يضمّن إيمانه العميق بالمنظور الرّوحي في الفنّ الإسلامي دون أن يــصرّح بذلك فإذا كان المنظور البصري يعتمد على العلم الرّياضي وأوضاع الهيئات في البعد الثّالث فإنّ المنظور الرّوحي لا يعترف بالبعد الثّالث بل يسعى إلى تحطيمه فاللّه وحده هو الذي يخلق الرّوح في الأشياء. يذكر عفيف بهنسي في إطــار بلورة الفارق بين المنظورين العربــي الإسلامي والمنظور الغربــي: "ثمّة أمــر هامّ في المنظور الرّوحاني، وهو أنّ الكائنات والكون كلّه موجود بالنّسبة للّــه، لأنّه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائما بالنّسبة للإنسان، وهكذا فإنّ الأشــياء والمــشاهد ترى من خلال عين اللّه المطلقة التي لا تحدّها زاوية بصر ضــيّقة، علــى عكس المفهوم الغربــي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئيّة من خلال عين الإنسان."[2]

---

1 بول كلي: **نظريّة التّشكيل** – ص 108.

2 عفــيفف بهنــسي: **الفنّ الحديث في البلاد العربيّة** – دار الجنوب للنّشر – اليونسكو – دون تاريخ – ص 23.

ينظــر إلى الموضوع في الفنّ الإسلامي من زاوية كونه شهودا على خلق اللّه فيــتجانس هذا التّصوّر مع ما جاء به شاكر حسن من دعوة إلى نبذ المنظور الخطّي والانتصار لفعل تجريدي لا تشخيصي.

يقــرّ شاكر حسن بأنّ "فنّ الرّسم يحقّق التّوتّر عند تحوّله إلى تشخيص - لا تشخيصي"[1]. لكنّ جردا لاستعمال مصطلح "التّشخيصيّة لدى شاكر حسن يجعلنا نقف على ندرة استعماله لمصطلح "الفنّ التّشبيهي" كمرادف لــ «Art figuratif» على خلاف عفيف بهنسي الذي يستعمل "التّصوير التّشبيهي" أو شربل داغرالذي يقتــرح اســتعمال "الفــنّ التّشبيهي": "نقترح الفنّ التّشبيهي" للإشارة إلى الفنّ التّشخيصي" أو التّمثيلي". فـ "الشّبه" في العربيّة هو"المثل"، و"أشبه الشّيء الشّيء: ماثلــه (حسب لسان العرب)، وهو ما يؤكّد عليه الفن غير التّجريدي، الذي يقوم على مشابهة الواقع الخارجي، أي على محاكاته ومماثلته."[2]

إنّ هــذه الصّلة التي عقدها شاكر حسن بين التّشخيص والتّجريد لا تخرج في عمقهــا عــن الأثــر الغربـــي الذي وسم جلّ محاولات الفنّانين العراقيّين رغم الاستفادة من الطّروحات الفنّيّة التي اقترحها الفنّ الإسلامي منذ قرون.

1-3-في إجرائيّة النقد ومصطلح التّأمّل:

يــبحث النّقد الفنّي العربـــي في إمكانات تأسيس خطاب في التّجربة الفنية العربية لخلو الأدبيّات التّراثية العربيّة من اصطلاح "النّقد الفني" وقد بقي النّقد لدى العــرب أســير "ديوان الأحوال" ونقصد به الشّعر وغير معنيّ بــ "ديوان الهيئات" على حدّ عبارة محمّد عبده في إشارة إلى التّصوير والنّحت، بينما عرف الغرب النّقد الفنّي في القرن الثّامن عشر. ولئن بدأ نقدا أدبياّ متمركزا على الصّالونات فإنّه تحوّل إلى نقــد فنيّ منهجيّ مستفيدا من الدّرس الفلسفي ونتائج العلوم الإنسانيّة. ولقد انعكس النّتاج الغربـــي على مجمل الفعاليّة النقديّة العربيّة.

يعتــبر شاكر حسن آل سعيد النّقد الفنيّ من ركائز الثّقافة التّشكيلية، وهو لا يعرّفه بالمعنى الاصطلاحي بقدر ما يجعل منه إجراء للمقاربات باعتباره ضرورة دون أن يبحث في الحدّ الاصطلاحي للفظة "النّقد" في المجال الفنّي.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **الأصول الحضاريّة والجماليّة للخطّ العربي**- ص 32.

2 شربل داغر: **الحروفيّة العربيّة - ص** 17.

لاشــكّ أنّ الــنّقد الفنّي في السّياق الغربــي مايزال فتيّا قياسا إلى غيره من صــنوف الــتّفكير في الفــنّ. وتبقى مفردة "نقد" في أغلب المعاجم الغربيّة قرينة بـــ "الاختبار"و"حكم القيمة" وهي وفيّة إلى أصلها الإغريقي Crinein وباللاّتينيّة Crisis أوCriticus وتعــني"حكــم" أو" قــرّر" أو" قوّم" وهذا ما يفترض إعمال الفكر. فالفعل النّقدي مرتبط في أوّل نشأته بمعنى الحكم والقرار والأزمة أيضا.

لكنّ المدوّنة الكتابيّة العربيّة تكاد تخلو من تعريف دقيق لـــ "النّقد الفنّي" إلاّ فــيما تعلّــق بـــ "الخطاب اللّغوي المكتوب "من شعر ونثر بأصنافه المختلفة. وقد أكّدت المعاجم العربيّة على لفظة "نقد" بمعان لا صلة لها بالإجراء النّقدي المتداول، فــلا نجد استخداما صريحا لمصطلح "النّقد" قبل القرن الثّالث الهجري مع قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشّعر" وبقي "النّقد" علامة (في اللّغة أو في الاصطلاح) على تخلــيص الجــيّد من الرّديء. وهو ضمنيّا نوع من الحكم على الشّيء. وباستثناء ماتناثــر حــول الأثر الفنّي، من آراء بعض الكتّاب أو المفكّرين أمثال التّوحيدي وإخــوان الصّفا، فإنّ المدوّنة العربيّة تفتقر إلى مثل هذا النّقد الذي يباشر الخطاب الفنّي البصري.

ويــأتي ربــط شاكر حسن "النّقد" بـــ "الثّقّافة التّشكيليّة" في سياق إشاعة المعرفة الضّروريّة بالفنّ التّشكيلي العربــي. وهذا الرّبط شبيه بما ذهب إليه أرسطو مــن القــول بوجــود صلة بين ملكة الحكم Kritikon بكلّ شيء خاضع لمعرفة ضــروريّة، قياسا بما نسمّيه في أيّامنا بـــ "الثّقّافة العامّة". فكلّ فرد متعلّم يعود إلى مكتسباته بوصفها مصدرا للمقاييس قبل أن ينتهي إلى تذوّق محدّد وتشريع للحكم. إنّ النّقد بهذا الشّكل ليس خصيصة الخبراء، فالمهمّ هو توفّر حدّ أدنى من المعرفة.

وتتواصــل الرّؤية النّقديّة لشاكر حسن مع هذه الأبعاد في الوصل بين العمل الفنّــي وبين الجمهور العريض الذي سعى إلى إشراكه في تلقّي الخطاب التّشكيلي. ولا يــبرهن إيمانه بالنّقد انخراطه في مشاريع نقديّة ضمن مؤسّسات علميّة وثقّافيّة فحسب، مثل مشروع النّدوات بـــ "دارة الفنون"، وإنّما اعتقاده بأنّ العمل الفنّي يــتطلّب النّقد فهو كما يصرّح: "ليس ما يقدّمه الفنّان من خطاب فحسب، وإنّما مـــا يكمّله الجمهور أو المتلقّي كمؤوّل للخطاب وأخيرا ما يحاول أن يعمّقه النّاقد عند تحليله للأعمال الفنّية من آراء وأحكام ترد في هذا الشّأن"[1]

1 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفن التّشكيلي** – ص 289.

إنّ للنّاقد مترلة كبيرة في رؤية الفنّان وهو يعتبر الفعاليّة النّقدية جزء من حياته الفنـــيّة فقد عمل على مواكبة تجربة الفنّانين العراقيّين بالنّقد لتطوير مساراهم الفنّية كمـــا باشـــر تجربته بالنّقد كذلك، فكان يوزّع نقده بين نقد الأعمال الفنّية ونقد الخطـــاب الـــنّقدي ذاته أي أنّه مارس نقد النّقد من خلال تعرّضه للمدوّنة النّقدية العـــراقية الـــتي لم تكن بمنأى عن التّجربة الفنّية في العراق بل رافقتها وساءلتها في منعطفات كثيرة لعلّ أهمّها، منعطف الفنّ الحديث.

لم يـــواجه شاكر حسن العمل الفني فحسب وإنما باشر الخطاب النقدي أيضا ففـــي تعرّضه لـــ "فصول من تاريخ الحركة التّشكيلية في العراق" يعمد إلى وضع الخطـــاب النقدي في ميزان النّقد بتعرّضه لنتاجات النّقاد محمّد الجزائري وشوكت الرّبيعـــي وجـــبرا إبراهيم جبرا. إنّه يردّ تصاعد النّقد الفني، كحركيّة فعليّة تعاضد النّزعات التّشكيلية للفنّانين العراقيّين، إلى تبدّل الواقع العراقي في مطلع السّبعينات، حيث بدأت الكتابات النّقدية تعالج أعمال الفنّانين، ويؤاخذ شاكر حسن على هذه الكـــتابات، وبالـــتّالي على أصحاها، تركيزها المشطّ في النّظر إلى العمل الفنّي من الجانـــب المضموني فقط. فالنّاقد محمّد الجزائري يردّ تطوّر العمل الفنّي إلى حضور الوعي الثّوري لدى الفنّان متجاهلا البعد التّجريبـــي التّقني لدى الفنّان العراقي في بدايـــة الـــسّبعينات ويعلّق شاكر حسن على هذا التوجّه قائلا: "لايحقّ لنا أن نرى طرفا واحدا في المسألة كنقّاد، وهذا ما لم يأخذ به كما يبدو محمّد الجزائري وأناط بالموضـــوع النّضالي فقط كل الأهمية ضاربا بالتّقنية النّضالية أو بالشّخصية النّضالية عرض الحائط"[1]

لقـــد تحوّل الاهتمام النّقدي إلى تركيز شديد على البعد المضموني، وهي سمة أغلب الكتابات النّقدية للنّقاد آنذاك، فقضيّة الشّكل والمضمون وأولويّة الواحد عن الآخر في نقد العمل الفني، كانت محطّ جدل كبير في السّاحة النّقدية العراقيّة. ففي تعـــرّض النّاقد عبد الله الخطيب لأعمال حميد العطّار إشادة بفنّه الثّوري، معتبرا أنّ الفـــنّان يلتـــزم اللّغـــة الواضحة، وينقل إلى النّاس موقفا فكريّا واجتماعيّا ثوريّا، فالمـــضمون هـــو الجـــزء المهم من تجربة الفنّان، لذلك ذهب الخطيب إلى مهاجمة المـــدارس الفنّـــية الجديـــدة كالتّجريدية وأصحاب الفنّ البصري واعتبر أنّ النّزعة الـــشّكلية في العمـــل الفنّي تعكس **"عزلة الفنان في برجه العاجي"**. ورغم حرص

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق** -ج 2 – ص 70.

الـــنّقاد على أهمية المضمون فإنّ شاكر حسن يعزو هذا الحرص إلى خلل غريب في الـــرّؤية الـــنّقدية لأنّ القول بأثر "اللّغة الواضحة" على عمليّة التّقبل تزيد في تأكيد أهمّية الأسلوب.

وإذ يحقّق شاكر حسن النّظر في هذه الآراء فهو يسحب عنها مفهوم الإجراء الـــنّقدي بدليل نعتها بأنّها **"تحمل روح النّقد الفنّي"** فحسب، لكنّه لا يجرّدها من الأثـــر الذي فرضته على الفنانين العراقيين حيث كانت "تشجّع بعض الفنّانين على عدم الاهتمام كما ينبغي بالإبداع الفنّي من خلال التّقنية والأسلوب وتحملهم على الاكتفاء بالموضوع كمضمون"[1]

هذا الشّق من المتشيّعين للمضمون وأولويّته في العمل الفنّي، لم يحجب ظهور فـــريق آخـــر ناقش التّقنية والأسلوب ومثال شاكر حسن على ذلك، النّاقد جبرا إبراهيم جبرا وهو ناقد فلسطيني الأصل إلا أنّه عاش في العراق منذ أربعينات القرن العشرين وخبر عن قرب التّجربة الفنية العراقية. ويعتبره شاكر حسن من أبرز نقّاد جـــيله حـــيث مجّد صنيعه بقوله: "فجبرا إبراهيم جبرا لم يكن ليبخل على مواطنيه وعلـــى تاريخ الفن والنقد الفني ولكل الوطن العربـــي بآرائه التي ستترجم لنا عمق مهمـــته في حـــركة إحياء تخص الوطن العربـــي كتلك الحركة التي عبر بواسطتها كلاســيكيو الفكـــر الأوروبـــــي من مرحلة العصور الوسطى إلى مرحلة العصر الحـــديث فـــإنّ مـــثل هذا الناقد الجريء، والذي عمل بصمت وحذر، على رفع مستوى الثقافة الفنية عموما كان بحق طرازا فذا ممن ينادي بأهمية الوصول بالفن إلى المعاصرة والحداثة انطلاقا من مبدإ اكتشاف التّراث"[2]

يرصـــد جبرا إبراهيم جبرا التّجربة العراقية من زاوية الأسلوب بقوله: "الفنان الحـــديث يـــبحث عن إمكانات تعبيرية تتعدى صراحة التركيب. فهو يعترف بأنه جزء من فوضى الحياة ولكنه يستخلص نظاما من هذه الفوضى باستحداث النسب مـــرة أخرى مهما صعب تحديدها."[3] وفي الاتّجاه ذاته يسير النّاقد شوكت الرّبيعي الـــذي ينتصر للفن التّجريدي بدعوى أنّ التّواصل مع هذا الاتجاه يستلزم حضور"

1 المرجع نفسه – ص 17.

2 شاكر حسن آل سعيد: **جبرا إبراهيم جبرا تشكيليّا** – مجلّة الفنون – عدد 21 السنة 1995– ص 61.

3 جبـــرا إبراهيم جبرا: **جواد سليم ونصب الحريّة** – وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد – 1974– ص 35.

الـــنّاقد العصري" في حين أنّ هذا الشّرط مفقود في الساحة الفنية العراقية نتيجة ما يسببه كتاب التّحقيقات الصّحفية من تشويش وينسجم ضياء العزاوي في نقده مع أطروحات مجايله الرّبيعي حيث يلقي باللاّئمة على الناقد عبد الله الخطيب في تباينه مــع شــرط التّحديث في الفن العراقي بحيث انقسمت الرّؤية النّقدية على قطبين أساسيّين أحدهما يدعو إلى أسبقيّة الموقف على الطّرح الأسلوبــي وثانيهما يناصر الــتّحديث الأســلوبــي وهو ما رصده شاكر حسن: "انقسم النقاد كما انقسم الفــنانون أنفسهم إلى فريقين الأول يرى في وضوح الأسلوب الفني بما يستطيع أن يغــني المفهــوم الإنساني في الفن مثلما يرى في أسبقيّة المضمون على الشكل مجالا لمناصــرة الفكــر الوظيفي في التعبير الفني والثاني يرى في حرية الفنان ونزعته إلى المساهمة في الفن الحديث صورة واعية تستهدف اكتشاف البحث الشكلي بما يعبر عن الفكر الحيوي ووظيفته"[1]

إنّ الانقــسام بين النّقاد والفنّانين على السّواء حول مسألة الشّكل والمضمون عكس طبيعة التّوتر الذي عاشته التّجربة الفنّية العراقية وهو التّوتّر ذاته الذي شهدته التّجربة الفنّية العربيّة عموما لكنّ هذه الوضعيّة ليست مطروحة على الرّأي النّقدي العربــي فقط فشاكر حسن، المتابع للقضايا المطروحة في الفنّ الغربــي أيضا كان علــى وعي بأنّ الانحياز للشّكل أو للمضمون مثّل بدوره هاجسا فنّيا عامّا وهوما يــؤكده أرنست فيشر في قوله: "إنّ العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل تعد من القضايا الحيوية في الفن"[2]

ويواصــل شــاكر حسن مساءلة الخطاب النقدي لدى نقّاد جيله ويحتكم في هذه المساءلة إلى العمل الفنّي ذاته ففي تعرّضه لتجربة النّحات العراقي خليل الورد ينطلق من استقراء آراء عادل كامل وعبّاس الصراف وعفيف بهنسي وجبرا إبراهيم جــبرا الذين لم يهتموا بتجربة النّحات بشكل مسهب. إنّه يفسّر انطلاقه من النّظر في هــذه الآراء بالعــودة إلى الذّاكرة، أي أنّ الرّأي النّقدي في تجربة الفنّان قد يعدّ مــصدرا مــن مصادر العملية النقدية وهو ما يعني ضمنيا شرطا من شروط الوعي بتجــربة الفنان وخصلة من خصال الناقد الذي يلزمه بالاطلاع على آراء النّقاد في

1 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق**- ج2- ص 73.

2 أرنست فيشر: **ضرورة الفن** - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصريّة العامّة للكتاب -1998 - ص 159.

تجربة من سيتولى نقده حتى يقف على رصيدهم النّقدي ولعلّ عبارة "الذاكرة" التي اســـتخدمها شاكر حسن إشارة قصديّة إلى مرحلة أساسيّة في العمل النقدي. لكنّ هذه المرحلة لا تزهد الناقد في العمل ذاته لذلك يعقبه بمرحلة ثانية وهي تأمّل العمل الفنّـــي. ويقيم في هذا السّياق مقارنة بين ضرورة الاطّلاع على الرّأي النّقدي وبين رأي الفـــنّان في فنّه حيث لا يعتبر رأيه شرطا لفهم فنه فيفرّق بين فنّه وبين خطابه الواصف فيذكر أثناء تعرّضه لتجربة الورد: "نعلم أنّ فنّه ليس ما يتحدّث به بل ما نشاهده نحن وإذا كانت ثمّة ذاكرة أخرى غير ذاكرتنا تساعدنا في تذوق أعماله أو تقييمها فهي بالنسبة له ولأيّ فنّان كان عمله الفنّي بالذّات"[1]

هـــناك فرق شاسع بين العمل الفني والصورة المثالية التي ينشؤها الفنان حول فنّه كما ينسحب هذا الرأي على آراء الفنّانين في تجربة الفنّان إذ لايمكن عدّها من المصادر الأساسيّة ولا يمكن تناولها إلاّ بصورة هامشيّة.

مـــثل هذه الآراء ضاعفت من حيويّة الفن العراقي فاستفاد الفنان العراقي من هـــذه الاخـــتلافات في بداية السبعينات ويقرّ شاكر حسن بفضل هذا النقد على ضآلته فقد أثّر في التّنظير الفنّي وساهم في محايثة نشأة الجماعات الفنّية وبناء الوعي الفنّي لدى الفنّان والجمهور أيضا.

ولئن كان التّمعن في التّجربة النّقديّة العراقيّة هامّا فهو يعكس انشغالا حقيقيا لدى الفنّانين أنفسهم بضرورة تأطير أعمالهم الفنية، ونشأت الحاجة إلى ذلك بفعل ظهـــور اتّجاهـــات فنّية جديدة شعر أصحابها بنوع من تململ الجمهور واستغرابهم لدى تلقيها وهو ما يفسّر أيضا تشديد آل سعيد على اعتبار النّقد جزءا من الثقافة التـــشكيلية وميسما يسم صلة الفنان بالجمهور وكأن تاريخية الخطاب النقدي ذاته تزامنت مع الشرخ الذي شهده الفن العراقي بدخول التجريد عامة إلى العمل الفني.

ويلتزم شاكر حسن اعتماد اصطلاح **التّأمل** في العمليّة النّقدية ويؤاخذ ضمنيّا الـــنّاقد نـــوري الرّاوي في الاستعمال حيث استخدمه منذ السّتينات ليوضّح مدى تغلغـــل الـــنّاقد في تحليل العمل الفنّي فكان كتابه الأوّل "تأمّلات في الفنّ العراقي" وتميّز بطريقة الإلماح في الكتابة وتنامى لديه هذا الأسلوب في الكتابة مما حدا بالنّاقد فـــاروق يوســـف إلى القـــول: "ثمّة فوضى في الكتابة هي انعكاس لطريقة الشاعر والرســـام في الـــوقت ذاتـــه في تلقي مشاعره والتّعبير عنها. هذه الطريقة هي التي

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **خليل الورد، نحّاتا** – ص 13.

باعـــدت بين نوري الرّاوي ورغبته في تحقيق وجوده الأدبـــي فصلته بالنظام الذي يجـــب أن تتّخذه القطعة الأدبية تكاد تكون في بعض الأحيان مقطوعة إلى حد ما علمـــا أنّ بعـــض الموضـــوعات التي كان يعالجها كانت بحاجة ماسة لتأثير النثر وانضباطيته."[1]

إنّ نـــوري الرّاوي يعكس حالة عامّة لدى عديد الفنّانين العراقيّين الذين مالوا إلى بـــناء خطـــاب مواز لأعمالهم الفنّية رغم أنّه قد وقف على أهمّية قراءة اللّوحة وإقحـــام المتلقّي وإن كان اصطلاح المتلقّي غير مستعمل بشكل عام قدر مصطلح "المـــشاهد" فقـــد شاع استخدام مصطلح: "الجمهور" أيضا ولئن التقى الراوي مع شـــاكر حـــسن في ضـــرورة الـــتّوقف عند قراءة العمل الفنّي فإنّهما اختلفا أيّما اخـــتلاف. فالرّاوي يثمّن قيمة انفتاح العمل الفنّي على الجمهور "إنّ الجمهور لن يـــستطيع أن يفهم العمل الفني وينفعل به إلا بعد استعادة حريته في التأمل وزوال حالـــة الأمية في قراءة الفنّ وتذوقه"[2] وكذلك شاكر حسن الذي صرّح "إنّ مهمّة النّاقد هي إيصال شحنة الانفعالات في العمل الفنّي من الفنّان إلى الجمهور"[3] وهو أمر مشترك بينهما ولكنّ عمق الاختلاف تجلّى في مسألة كيفيّة قراءة اللّوحة.

يـــضع الرّاوي شروطا للقراءة مرهّنة بمبدإ رئيسي وهو الحرّية، حرّية القارئ اللاّمشروطة إذ الفنّ تعبير عن هذه الحرّية ولإقامة أية قراءة يحتاج المشاهد إلى التمتع بهـــذه الصفة لذلك يعتبر أنّ دليل المعارض ليس أداة مفيدة وناجعة لتحقيق القراءة فيمكن أن يوجه الدليل إلى فئة المبتدئين الذين يسعون جاهدين إلى فهم اللّوحة أمّا في طور إجراء قراءة مميّزة يكون الدّليل أشبه بمعطّل لحرّية القارئ إذ يلزمه بعناوين اللّـــوحات ويـــوجّهه إلى قـــراءة أحاديّة. لكنّ هذه الحرّيّة بما هي مبدأ العلاقة بين الجمهور والفنّان ليست كافية لبلوغ قراءة ناجعة فهي تطلق عمل المخيلة وتساعد علـــى نمـــوّ حـــوار داخلي بين المشاهد والعمل الفني إلا أنها لا تحدّد طرق القراءة وكيفـــيّاتها. إنّ الرّاوي يقرّ بأنّ اللّوحة تركيب وتشكيل وبناء وأسلوب ولكنّه لم يشر إلى الكيفيّة التي تتمّ بها مقاربة هذا المبنى رغم أنّه أعلن في سؤاله عن ذلك. هذا

1 نوري الرّاوي: **متحف الحقيقة، متحف الخيال** – دار الشؤون الثّقافية العامة – بغداد 1997– ص 6.

2 المرجع نفسه – ص 21.

3 شاكر حسن آل سعيد: **حوار الفنّ التشكيلي**– ص 166.

الوعـــي الـــنّقدي لم يتطور لدى الراوي قدر تطوره عند شاكر حسن الذي تسلح بالمنهج أكثر.

إنّ بلـــوغ شاكر حسن مرحلة بلورة منهج نقدي كانت تستبطن في داخلها نظرته العميقة لمسألة التّذوق الفني الذي يقف عليه انطلاقا من التمييز التام بين بنية الـــنص اللغـــوي وبين بنية اللّوحة. وهو ما أدّى إلى تحيين تصوّر واضح لما يمكن تـــسميته بــــ "قراءة العمل الفنيّ"، لكنّ هذا التّمييز سرعان ما يلتبس في مواطن مخـــتلفة. وهذا الالتباس الحاصل في التّطرق إلى الخطاب البصري من زاوية الخطاب المكتوب شائع في الخطاب النظري العربـــي والغربـــي على السواء. فالناقد يتعامل مع اللّوحة باعتبارها نصا. يقول لوي مارتان: "اللّوحة [...] نظام من القراءة وهي النظر إلى اللوحة بوصفها بمجموعة قرافيكية، وهي اكتناه النص"[1].

إنّ اعتـــبار اللّوحة بمثابة نصّ جعل من الدّال اللّساني رديفا للدّال التّصويري وذاك ما يحتاج إلى إعمال نظر. فلئن كان الإسهام السّوسيري ذا فائدة كبرى على فهم بنية اللغة فهل يمكن استعماله بطريقة آليّة في التّعامل مع اللّوحة الفنّية إلى درجة اعتبارها نصّا شبيها بالنّص الأدبـــي الذي يتألّف من وحدات لغويّة خطّية في حين تتألّف اللّوحة من أشكال وألوان؟ وقد يلتقي شاكر حسن مع النّاقد شربل داغر في هذا الالتباس. حيث يرى داغر أنّ اللّوحة توافق النّص الأدبـــي ممّا يستلزم تقطيعها إلى مفـــردات مـــنطلقا من إجراء بسيط على بعض الأعمال الفنية مثل عمل **"الله"** للفنّانة إيتيل عدنان و**"تأليف خطّي"** للفنّان ضياء عزّاوي ولكنّ هذين العملين وما يماثلهما يحتويان على المفردة الخطية، الأمر الذي يربطهما بيسر مع العلامة النصية. وعلـــيه فـــإنّ العلامـــة الأدبيّة تختلف عن العلامة التّشكيلية إذ يمكن تقسيم النصّ الأدبـــي إلى مستويات نحوية وإيقاعية وسردية ولكن إلى ماذا يمكن تقطيع اللّوحة الفنّية؟ إنّ النّظر إلى قراءة اللّوحة الفنّية يدخل أيّ مقاربة إلى منطقة الالتباس والحيرة فقد عبّر داغر عن استحالة وضع **"حسبة دقيقة"** ويقرّ بأنّنا: "لم نتوصّل إلى تفكيك اللّـــوحة الفنّية كأبجديّة من الوحدات الدّنيا، إلاّ أنّ "قراءة" اللّوحة لازالت ممكنة. فـــنحن كـــيفما نظرنا إلى العمل الفنّي وجدنا أنّ هناك "ترتيبا أو نظاما" يؤسّسه ويـــوحّده، وأنّ هـــذا الـــنظام هـــو أساسا، "توزّع" أو تعاقب أو تجاور العناصر

---

1 ذكره شربل داغرفي كتاب "الحروفية العربية"– ص 53 عن كتاب:
Louis Martin: *Etudes sémiologiques*, éditions Klinksieck, Paris 1971, p. 103

التّشكيلية، وهو العلاقات النّاشئة فيما بينها. كيف نقرأ هذا التّرتيب؟ كيف نتبيّن هذه "العلاقات".[1]

ويـــشيع هذا الالتباس أيضا لدى محمد أبو رزيق الذي يرى أنّ: "قراءة العمل البصري هي نوع من القراءة المكافئة لقراءة النص المكتوب"[2]

تـــتوافق القـــراءة مع "التّذوّق الفني" الذي يركّز عليه شاكر حسن باعتباره مـــسلكا للقراءة. فالنّاظر إلى اللّوحة الفنية، في رأيه، هو متذوّق سواء كان إنسانا عاديّـــا أم فـــنّانا أم ناقدا، ولا يخضع التّذوق إلى قيم سابقة فلا ينطلق من مقاييس دقـــيقة في العمليّة التّذوّقيّة التي يرى فيها نوعا من الابتداع، على أنّ هذا الابتداع لـــيس له ما يحدّد مصدره فالشّغف بمنظر زهرة أو وجه آدمي لا يخضع إلى مقياس بـــل إنّ المصدر الرّئيسي لذلك هو الحدس. إنّ قوام النّقد: التّذوق الذي ينشأ من الحدس، وهو أساس قامت عليه تجربة شاكر حسن مستوحية مداه من البرغسونيّة. وفي هذا السياق يفرّق بين البصر وبين البصيرة، جاعلا من فعل المشاهدة قائما على البـــصيرة وهـــي حالة تتوغل فيها الذات الناقدة في صلب العمل الفنّي فلا يكون تذوق إلا من خلال البصيرة. ويعتمد شاكر حسن في فهم الذّوق أيضا على تعريف المتـــصوّفة وهو كما يعرّفه هادي العلوي بأنّه: "قوّة إدراكيّة لها اختصاص بإدراك لطائـــف الكـــلام ووجوه محاسنه وهذا تعريفه العادي. وعند الصّوفيّة: نور عرفاني يقذفه الحقّ بتجلّيه في قلوب أوليائه يفرّقون به بين الحق والباطل وهو أول التجليات ويكون لأصحاب البواده. لكنّ الذّوق وسيلة عامة للفهم تكون من قوى الحدس"[3]

إنّ الـــذّوق سبيل إلى الكشف عن مكنونات العمل الفنّي فهو يربط أيضا بين الفـــنّان والمتقـــبّل، بـــل إنّ شاكر حسن يعتبر الذّوق من أوكد مقوّمات التّواصل فبواســـطته يـــتطابق المخـــزون الرّمزي للمرسل مع المرسل إليه وفي سياق التّجربة الـــرّوحية العميقة يتمكّن الإنسان بفرط وعيه بالوجود، وإضافة إلى فهمه للغة بني جنسه، من التواصل مع الحيوان والنّبات والجماد.

---

1 شـــربل داغـــر: **الحـــروفية العربية** – شركة المطبوعات للتوزيع والنشر – ط أولى 1990 ص ص 56-57.

2 حمد أبو رزيق: **النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل** ضمن مجلة الصورة- العدد 2 – الشارقة – السنة 2003 ص 123.

3 هادي العلوي: **مدارات صوفية** – دار المدى – الطبعة الأولى 1997 – ص 207.

لكـــنّ المناداة بفعل التّذوق الفنّي، رغم الخلفية الصّوفية، يطرح بجديّة كبيرة قـــضيّة خلافيّة في الخطاب النّقدي إجمالا وهي قضيّة المعايير وبالتّالي المنهج. فكيف تعامـــل شاكر حسن مع نزعتين متضاربتين في الظّاهر وهما الرؤّية الحدسيّة التّذوقية والمسار المنهجي؟

1-4 - في النّقد التّأملي:

يعتـــبر شاكر حسن أنّ "النّقد الموضوعي" هو الذي يتصدّى للعمل الفنّي ولا يـــبدأ من الفنّان وهو ينطلق في توخّي هذا المسلك مع الفنّانين الذين باشر تجربتهم بالـــنّقد، لذلك يبحث عمّا يسمّيه بالجذر الإثنولوجي الخاصّ بالحضارة الشّخصية للـــذات، يقول عن الفنـــّانة مديحة عمر: "وهكذا فإنّ تتبّعنا لهذا الجذر إذا استطعنا تعييـــنه بـــادئ ذي بدء وفي جميع مراحل تطورها الفني، يصبح الوسيلة الصحيحة لاكتشاف نقطة الانطلاق في إبداعها الفني وهو ما يمثل النقد الموضوعي"[1]

العمـــل الفـــني، هو نقطة انطلاق مقاربات شاكر حسن وكذلك هو تصوّره لأيّ فعـــل نقدي يفترض الموضوعية، ولكن هل يتم النظر في العمل الفني بمعاضدة مـــناهج معروفة ومقاييس مسبقة، يضعها الناقد عند كل عملية نقدية يتولاها إزاء أي أثر فني؟

إنّ الـــبحث في هذا السؤال يستدعي تفحّص نموذج إجرائي ينطلق منه شاكر حـــسن وهـــو تجربة الفنّان العراقي جواد سليم، على أنّ هذا التفحّص يستند أيضا علـــى قـــراءة مقارنة للخطاب النقدي الذي تناول التّجربة ذاتها حتّى نقف على خصوصيّة النّقد السّعيدي ومكوّنات اصطلاحيّته.

إنّ الـــبحث في خصوصيّة التّجربة الفنّية للفنّان العراقي جواد سليم يعدّ انتباها نقـــديّا للحظـــة هامة في تاريخ الفن العراقي. لذلك كثرت الكتابات المهتمّة بهذه التّجربة، وهي كتابات بعضها متزامن مع حياة الفنان وأغلبها كتب إثر رحيله. لهذا ســـنتوخّى اعـــتماد كـــتابات النّاقدين جبرا إبراهيم جبرا وقاسم حسين في إطار مقارنتهما برؤى وتصورّات شاكر حسن. ويساعد هذا الكمّ من المقاربات النّقدية على إعمال النّظر في الخطاب النّقدي من خلال نقد النّقد أي تبيّن الخصائص العامّة لـــنماذج مـــن الكتابات النّقدية التي باشرت تجربة جواد بالنّقد. ويعدّ هذا الإجراء

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التنظير والنّقد الفنّي** – ص 110.

نــوعا من توخي النّقد المقارن في النّقد التشكيلي العربــي وهو خطوة ضرورية في مشروع مراجعة هذا الخطاب.

أقــرّ جبرا إبراهيم جبرا بقلّة الكتابات النّقدية الجيّدة التي باشرت تجربة الفنان جواد سليم "رغم الإشارات إلى جواد سليم وأثره في الفن العراقي، وبالتالي في الفن العربــــي المعاصـــر، فإن الدّراسات الجادّة التي تتناول أعماله بالبحث والتمحيص ضــئيلة جــدا، حـــتى لتكاد تكون معدومة"[1] ويبدو أنّ المقصود بــ "الجادة" هو انبـــناؤها على رؤية نقديّة دقيقة فقد اهتم جبرا بتجربة جواد فكتب حولها باللغتين العربية والانقليزية في دراسات عديدة غير أن وعيه بندرة "الجودة" فيما كتب لدى غــيره من النقاد دفعه إلى مزيد الكتابة وإحكامها فكان كتابه "جواد سليم ونصب الحــرية" ملبّيا لهذه الضّرورة ومنخرطا في أفق بحثي توزع على فصلين رئيسين من الكــتاب وهمــا: "الفنّان مفكّرا ومبدعا في منظور زمني" و"نصب الحرّية - دراسة تفــصيليّة" ويــشير الفــصل الأوّل إلى أهمّية القراءة السّياقية التي تنزل العمل الفني والتجربة برمّتها في منظورها الزمني أي "ضمن الإطار الاجتماعي والسياسي الذي عاصـــره جواد في العراق والأقطار العربية الأخرى من "1940 إلى 1960" ومنزلة الــسياق هامـــة في تصوّر جبرا لأنّها جزء من الوحدة الصّميمة التي شكّلت تطوّر الفكـــر الفنّـــي للفنّان وجزؤها الثّاني هو عبقريّة الفنّان ذاته. فالقيمة الفنيّة لأعمال جـــواد تنبني على هذه الوحدة إضافة إلى ركيزة أخرى وهي تراث الفن العربـــي القـــديم والفن العراقي الأقدم. إنّ قراءة جبرا في هذا الفصل التزمت بالخط التاريخي الكرونولوجـــي ابـــتداء بنشأة الفنان وبسفره إلى أوروبا لدراسة الرسم واكتشافه لأعمـــال الواســـطي في المكتبة الوطنيّة في باريس ودراسته في لندن وتأثّره بفنّاني أوروبّـــا وخاصّة النّحات هنري مور وبيكاسو ثمّ عودته إلى بغداد في أواخر 1949 وعملـــه في معهـــد الفنون الجميلة وتأسيسه لجماعة بغداد للفن الحديث والتحاقه بفلورنـــسا لإنجاز "نصب الحرية" ومن ثمّ عودته إلى العراق وموته الفجئي قبل إتمام تثبـــيت النّصب في مكانه. كلّ هذه المراحل التّاريخية يتّخذ منها النّاقد محورا لبيان الأعمـــال الفنّية التي ترتبط خصائصها لا من وحدة أسلوبها أوخلفيّتها المعرفيّة فقط ولكـــن مـــن صلتها الحميمة بالظّروف الاجتماعيّة والسياسيّة أيضا بشكل تثبيت الحيثـــيّات والتّفاصيل ويعرف هذا النوع من النقد بــــ "النقد السياقي" الذي تتنوع

---

1 جبرا إبراهيم جبرا: **جواد سليم ونصب الحرّيّة** - ص 7.

مدارســـه ولا يمكن دحض الأثر الماركسي في تطوره بوجه عام وإن كانت دراسة جـــبرا تستند على المحور الرئيسي لهذا النوع من النقد فإنها لم تنخرط فيه كليا بل أشـــارت دراســـته التفـــصيلية لنصب الحرية إلى غاية استكشاف الخصائص الفنية للعمـــل. يذكر جبرا "لمّا كان الأثر الفني وليد عوامل ومشاعر وتجارب اختزنت في ذهن الفنان، يكون فيها الماضي فاعلا عن وعي أو عن غير وعي، فإن في استقصاء ما يمكن استقصاؤه من هذه العوامل والمشاعر والتجارب، وهو بعض أهداف هذه الدراســـة الفنية، إنارة للكثير من الجوانب للعمل الفني وسبيلا إلى دواخله."[1] ويبيّن هذا الوعي النّقدي تمثل الناقد لقضية المنهج، فالنقد السياقي يسعفه في ذلك ويصل بين العمل الفني ومجتمعه ونفسيته أيضا وهو ما يتجاوب نسبيّا وبتفاوت في كتابات الناقدين شاكر حسن وقاسم حسين.

إنّ النّاقد شاكر حسن آل سعيد يتصدّى إلى قضيّة هامّة في طبيعة مقاربة النّقد الفنّـــي ذاته فهو يضع فيصلا بين مسارين في النقد، بين النقد كبحث والنقد كإلهام وقـــد توصّل إلى هذا التمييز إثر نظره في تجربة الفنّان جواد سليم حيث اتّخذ منها مـــستندا لتمرير تصوّره. يذكر شاكر حسن: "في جميع الأحوال فإن محاولتنا هذه تـــأتي كمجرد مساهمة أوليّة القصد منها أن لايتمّ للنّقد الفني دونما مدخل رؤيوي نقـــدي معـــين ودونما منهج علميّ أوموضوعيّ يضع في اعتباره تلك المصادر التي اعتمد عليها الفنّان في فنّه وكأنّه باحث لاملهم.."[2] وقوام التّفريق الذي ينتهي إليه شاكر حسن هو بين المعرفة والإلهام وكأنّه ينتصر للأفلاطونيّة التي جعلت من الإلهام خصيـــصة الشّاعر بينما خصّت الفنّان بالبحث والمعرفة والتقيد بالقواعد إذ يذكر أفلاطـــون في "محـــاورة إيون" على لسان سقراط: "إنّ الشّاعر لايغنّ بفنّ بل بقوّة إلهـــيّة. وإذا ما تعلّم هو بقواعد قانون، فإنّه سيعرف كيف يتكلّم ليس بلحن واحد فقـــط، بل بها كلّها ولذلك يسلب الله العقل من الشّعراء"[3] لهذا فإنّ النّظر العقلي مـــناقض للإلهـــام وهو شرط أساسي يقيمه الناقد في قراءته للعمل الفني لأن تقييم العمـــل الفـــني، انطلاقا من هذا الشّرط يتضمن إقرارا بضرورة توخي معيار نقدي

---

1 المرجع نفسه – ص 131.

2 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التنظير والنّقد الفنّي** – ص ص 98-99.

3 أفلاطـــون: **محاورة إيون**، ضمن المحاورات الكاملة، نقلها إلى العربيّة شوقي داود تمراز – الأهليّة للنّشر والتّوزيع، المجلّد 3 – ص 232.

وهو ما أومأ إليه جيروم ستولنيتز حين أكّد أنّه "لابدّ لتقدير العمل الفني من معايير للقـيمة. فإذا لم يكن النّاقد يكتفي بوصف مشاعره فحسب، فلابدّ له من فحص خـصائص العمل ذاته. غير أنه لايستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع أن يثـبت كيف تؤدّي هذه الخصائص إلى جعل العمل جيدا [...] وإذا لابدّ أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنّية ويقيسها"[1]

إذن كانـت تجربة جواد سليم الفنية دافعا لشاكر حسن لبناء تصوّر نقدي، ففي كتابه "مقالات في النقد الفني" يتناول عشرات التجارب الفنية لفنانين عراقيين مـن أجـيال مختلفة إلا أنّه يفرد تجربة جواد باهتمام أكبر كميا ونوعيا ففي فصل "مـابين الفـنان وعالمه الخارجي". يعرض منهجه النقدي ويبوّب عناصره كخلفيّة نظـرية للإجراء النّقدي منطلقا من مصادرة أساسية تحدّد تعريف النّقد لديه: "إنّ النّقد التّأملي هو وصف حيادي للعمل الفنّي يستهدف تأصيل البحث الفنّي للفنّان أي العودة به إلى أصوله الأولى اختزالا، وحتى مستوى صيرورته أي ما يهدف إليه بواسـطة ذاته كرموز شكلية ومقالات ومعادلات حضارية، تتوسط ما بين ذاتية الفـنان إزاء موضـوعية العالم الخارجي من جهة وبين موضوعية الفنان إزاء ذاتية العالم الإنساني الذي يمثله الجمهور".[2]

يستوجب اصطلاح "**النّقد التأملي**" تفحّصا كبيرا نظرا للّبس الذي يثيره ففي ظاهره قد يردّ إلى الذّاتية أكثر من الموضوعيّة وهو ما يتعارض مع أطروحات شاكر حسن التي تستبعد التّأمل خارج المدار العلمي ففي مقابل "الموضوعيّة" و"الحياديّة" و"المنهج" لايمكن أن ينصهر مفهوم التّأمل في بعده الذّاتي بالمعنى الانفعالي. لهذا فإنّ الإلغـاز الحاصـل بين التّشيّع للبحث العلمي في العمل الفني وبين إطلاق مصطلح "الـتأمل" علـى مجمـوع هذه الفعالية دفع شاكر في آخر كتابه "البحث جوهرة التفاني" إلى الإشارة الاصطلاحية إلى منبت هذا المنهج بقوله: "في عام 1966 اتّضح لدي أنّ الفكر التّأملي وهو أيضا الظّاهراتي أو الفنومنولوجي كان نتيجة كل ذلك المخاض المحلي – العالمي."[3]

---

1 جيروم ستولنيتز: **النّقد الفنّي** – ترجمة فؤاد زكرياء – المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر– الطبعة الثّانية 1981 – ص 670.

2 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في النقد والتّنظير الفنّي** – ص ص 72-73.

3 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني** – ص 272.

إنّ مـــثل هذا التخصيص لا يرفع اللّبس الجوهري الكامن في حدّ "التّأمل" إذ يـــرى دولوز وقاتاري أنّ "التّأملات هي الأشياء ذاها من حيث أها ينظر إليها في إطار إبداعات مفاهيمها الخاصة [...] ليس التأمل والتفكر والتواصل ميادين معرفية وإنّما هي آلات لتشكيل كليات داخل مجمل الميادين. إنّ كليات التّأمل ثم كليات التفكير هما بمثابة الوهمين اللذين عبرهما الفلسفة سابقا عندما كانت تحلم بالسيطرة علـــى المجالات المعرفية الأخرى"[1]. وبالتّالي فثمة تفارق بين التأمل والمعرفة، فكيف ينادي شاكر حسن بالنّظر إلى النّقد كـــ "بحث" أي معرفة ويحدّد أساسها التّأمل؟

لقد تعامل نوري الرّاوي مع تجربة جواد سليم مثلا، من هذه الزاوية أي بآلية الكـــتابة الملهمـــة وليس من آلية البحث الذي يفترض المنهج وهو في المقابل يتترّل لدى آل سعيد في مستويات أساسية من أهمها "الحيادية" والموضوعية ويعرفها بأها مـــواجهة مباشـــرة للعمـــل الفني ويحدد ذلك بمراحل نقدية يتدرج فيها النّاقد من مستوى إلى آخر:

1- الكـــشف عـــن الـــرّموز الشّكلية ويعني بها البحث في البناء التأليفي للعناصر الـــشّكلية كاللّـــون والخطّ والشّكل والإيقاع وعلاقتها بالمضمون وتأخذ هذه المـــرحلة سمة البعد الوصفي. فالوصف في النّقد الفنّي مثل طيلة قرون الأساس الأوّل في المقاربـــة وهو ما يتصادى مع الطرح النقدي الحديث أيضا فقد بيّنت آن كـــوكلين بـــأنّ "الوصف يظل عماد النقد إذ يجب إنطاق الأعمال الفنية الصامتة بديهيا.."[2]

2- تحلـــيل هذه الرّموز باعتبارها مدلولات ثقافية كلامية تعكس الرابط المتين بين الفن والمحيط.

3- صياغة معادلات تأويلية أو حضارية توجز الحضارة الشخصية للفنان وحضارة مجـــتمعه ومن ثم عالمه وتكون هذه المعادلات خاضعة لتواتر الأسلوب في عمل الفـــنان على أنّ هذا العنصر يقوم على "حياد الفنّان من وصف العالم" أي أنّ الـــنّاقد ينتهـــي إلى صياغة موقف ثاو في العمل دون أن يكون قصديّا من قبل الفنّان أو مجرّد ناقل لما يزخر به محيطه من ثراء فنّي وإرث جمالي.

---

1 دولـــوز وغاتاري: **ماهي الفلسفة** – ترجمة: مطاع صفدي – مركز الإنماء القومي– الطّبعة الأولى 1997 – ص ص 31-32.

2 **Anne Coquelin**: *Les théories de l'art*, Puf, 2 éme édition 1999, p. 96.

4- بيان الأسلوب الفنّي الشّخصي وهو مايمثّل مدخلا للموقف ويعكس شخصيّة الفنّان عند مجابهته العالم.

إنّ فاعليّة النّقد ترهن دائما بطبيعة التّجربة الفنّية التي تقع مقاربتها. ولئن تبينّا من خلال رصد وجوه التّقاطع والتّنافر بين شاكر حسن ومجموعة من النّقّاد حول تجـــربة فنّان واحد فإنّنا حاولنا الوقوف على تعاملهم مع قضيّتنا الرئيسيّة والمتّصلة بمسار النّقد بين متطلّبات المنهج وهالة الإلهام التي تشبّع بها النّقد التّشكيلي العربـــي نتيجة انطوائه في زمن الشّعر وفي ديوان الأحوال.

إنّ مـــسألة المـــنهج جوهرية في نقد شاكر حسن وهي لا تنحصر في كتاباته الخاصـــة بالفنان جواد سليم بل تشمل أغلب كتاباته إما بشكل تصريحي أو مضمر ففـــي تـــناوله لتجربة الفنّان زيد محمد صالح يضع مقدمة لنقده تحتوي على أربعة عناصر أساسية لإجرائية نقده وفق ترتيب مخصوص يقسم العمل إلى محاور وهي:

- المحور الزمني: يرصد فيه التسلسل الزمني للتجربة الفنية.
- المحور المكاني: التعرض إلى العمل الفني في مستوى الخامات المستعملة والألوان والمواضيع.
- المحور الرؤيوي: يطرح فيه البعد الإيديولوجي للعمل الفني.
- المحـــور الوظيفـــي: يعالج فيه وظائفية العمل الفني بين الصـــفة الإيضاحيّة أو الذاتية أو الاجتماعية.

هـــذه المحاور يستوعبها النّاقد في كتابته رغم التقاطعات التي تثيرها فيما بينها. وإذا كـــان العمـــل الفني هو قاعدة انطلاق الفعالية النقدية لدى شاكر حسن وفق مـــنهج معلن فإنّ هذا التّمشي لا يعمّمه على طريقة تناوله لأعمال الفنّانين الشّباب فكـــثيرا مـــا يلتجئ إلى اعتماد الكتابات الموازية التي ينشرونها حول أعمالهم فأثناء تعرضـــه لتجـــربة الفنّان إبراهيم رشيد. يعتمد شاكر حسن رسالة للفنّان كان قد طلـــبها منه: "... ثم راح يفلسف لي ذلك فنّيا وإنسانيا في رسالة كنت قد طلبت مـــنه أن يوضـــح لي فيها رؤيته"[1]. وأثناء بيانه لتجربة الفنانة إيمان عبد الله يعتمد اقتباسات من دليل المعرض. يورد شاكر حسن حول النّص المدرج في الدليل: "إنّ مـــثل هذا التّجميع للأفكار وإن بدا أحيانا وكأنّه مجرّد بحث ميداني في مجال التّوثيق إلا أنـــه يحـــتوي علـــى بذرة إيقاعيتها التعبيرية – التجريدية في البحث ونزعتها

1 شاكر حسن آل سعيد: ***مقالات في النّقد والتّنظير الفنّي*** – ص 212.

الموضوعية والمعرفية الصائرة إلى التجريدية التعبيرية"[1]. كما يقرّ بصدد تحليله لتجربة الفنّان "صادق كويش" اعتماده على مقدمة دليل المعرض.

إنّ في هـذه العـودة الـتي يقوم بها شاكر حسن للمكتوب قد تثير نوعا من التـناقض مع ما نادى به في مواطن متعددة، من ضرورة التنبه إلى الإسقاطات التي يحملها النص المصاحب للتّجربة الفنّية.

هـذه المراحل وليدة مقاربة النّاقد لتجربة جواد سليم فلم يجد شاكر من عناء ثبـتها وهو يواجه فن جواد أي أن الخطاب النقدي رهين دائما بقيمة العمل الفني. لكن مراحل العمل النقدي تتوقف دائما على تحليل العمل الفني تحليلا علميا ويعني ذلك عدم إهمال أي محور اجتماعي أو حضاري أو جمالي.

ولئن تعرّض شاكر حسن إلى السّياقات التاريخية التي تترلت فيها تجربة الفنان فإنه على نقيض النّاقد جبرا إبراهيم جبرا لم يلتزم الربط الجدلي بين الخلفية التاريخية والمكونات الفنية للعمل فكان نقده أقرب إلى تناول مفهوم **"البنية"** منه إلى اعتماد السّياق.

ولـشاكر حـسن موقف من المقاربة السيكولوجيّة للعمل الفنّي التي شهدت نماءها عند بعض النّقّاد مثل النّاقد قاسم حسين صالح الذي اهتمّ بالفنّان جواد سليم في كـتابه "في سيكولوجيّة الفنّ التّشكيلي" ولئن تميّز شاكر حسن بصلته الإنسانية بجـواد ووفّر له هذا التّواصل الإنساني والفكري أيضا معرفة عميقة بتجربة الفنان وبشخـصيته وكذلك الناقد جبرا إبراهيم جبرا، فإنّ حسين صالح لم يتعرف على جـواد - الإنسان إلاّ من خلال مصادر خارجيّة وقد عدّ النّاقد هذا المعطى معرقلا لدراسة نفسيّة جواد وهو أمر مستغرب، فلم يجعل فرويد من معاصرة المحلّل النّفسي للفـنّان شرط مقاربته إيّاه وإلاّ لما درس ليوناردو ديفنشي؟ ثمّ إنّ هناك فرقا شاسعا بين الدّراسة السّيكولوجيّة للعمل الفنّي وبين الدّراسة الإكلينيكيّة للفنّان التي تتطلّب وجوده المادّي بالبداهة.

وقد اهتمّ قاسم حسين في دراسته بمجموعة من المصادر منها:

- مـا يرويه أقرباء جواد وأصدقاؤه ومعارفه وفي هذا المصدر مطبّات كثيرة من بينها تداخل صورة جواد الواقعيّة بصورته المؤسطرة في فكر المقرّبين له فتكون عمليّة القراءة غير خاضعة للموضوعيّة وملتبسة بما هو ذاتيّ.

---

1 المرجع نفسه - ص 219.

- الأعمــال الفنّــية لجواد التي لم يتمكّن النّاقد من الاطّلاع عليها إلاّ على صور فوتوغــرافيّة باستثناء "نصب الحريّة" وأربع لوحات ومنحوتتين فقط ويمثّل هذا المصدر بدوره نوعا من القصور فغياب الأعمال الأصليّة وعدم مشاهدتها يقلّص مــن طبــيعة التّواصــل مــع العمــل الفنّي ويؤثّر على دراسته لما في الصّور الفوتوغرافيّة أو الشّفّافات من خيانة للأصل.
- كتابات جواد سليم المنشورة فقط أي عدم تكوين فكرة شاملة على مذكّراته أو رسائله التي لم تنشر بسبب خروجها عن ممكنات النّشر.
- مــا كتب عن جواد سليم وقد تبيّن النّاقد ثلاث كتب أساسيّة وهي "جواد سليم ونــصب الحــرية-" و"الــرّحلة الثامنة" لجبرا إبراهيم جبرا و"جواد سليم" لعبّاس الــصرّاف و لم يتعرّض النّاقد لما كتبه شاكر حسن رغم أنّ الكتاب صدر في طبعته الأولى سنة 1990 بينما سبق لشاكر حسن أن نشر كتاباته قبل هذا التّاريخ.

ويــتقاطع الــنّاقد شاكر حسن مع رؤية النّاقد قاسم حسين في استعمال بعض المــصادر ويتجاوزه موضوعيّا في مستوى الصّلة الرّوحية والإنسانيّة والفنّية التي كانت تــربطه بالفنّان جواد سليم ورغم ذلك فإنّ المنظور النّقدي لشاكر حسن لم يعتمد على القراءة النّفسية فاستفاد من معرفته المباشرة بالفنّان دون أن يتورّط في قراءة سيكولوجيّة كــان الأقرب موضوعيّا لمباشرتها. ولا يعني ذلك أنّ شاكر حسن قد امتنع عن إطلاق بعــض الــسمات النّفسية أواعتمادها لكنّه غلّب البعد الفكري عليها فلم يجعلها مجرّد خصلة في شخصيّة الفنّان بقدر ما نظر إليها من زاوية الاعتقاد الفكري والوجهة الفنيّة وظهر ذلك في تبيّن المترع الإنساني في فنّ جواد سليم.

بلــور شاكر حسن إنسانيّة جواد في جانبها البيئي أي علاقاته الاجتماعيّة مع محــيطه الأسري والعلائقي (أصدقاء وفنّانين..) وفي حياته الطفوليّة والعائليّة. لذلك وقف على خصال شخصيّته واعتبره كمثل أعلى للخلق العربــي والإنساني القويم. لكــنّ هذه المميّزات لم تشكّل النّزعة الإنسانيّة الحقيقيّة للفنّان ويظهر شاكرحسن ذلك بقوله: "بيد أنّ إنسانيّة جواد سليم لم تستند في رأيي على الأحداث والأفكار الــتي ســاهمت في تكوين شخصيته فحسب، فهناك المستوى الثقافي والاجتماعي الــذي كان يعيشه"[1] إذن تقوم منابع إنسانيّته على عناصر أشمل منتزعة من العوامل الثّقافيّة والاجتماعيّة ويمكن حصرها في:

---

1 المرجع نفسه – ص 97.

- انتماؤه إلى الطّبقة الوسطى المثقّفة.
- صلته بالمفكّر ساطع الحصري وارتواؤه من الفكر القومي وهو ما أبعده عن الرّوح العشائرية.
- نزوعه نحو الثقّافة العالميّة.

ويشير شاكر حسن إلى أنّ تبيّن هذه المنابع ينحصر في أعماله الفنيّة وتخصيصا موضوعاتها وهو ما ذهب إليه قاسم حسين أيضا حين نظر في علاقة "أنا" الفنّان بـ "النّحن" فوقف على الارتباط الكبير الذي عرفه جواد بمجتمعه فقلق الذات متوحد بقلق الجماعة ويبيّن قاسم حسين أنّ "جواد سليم - من خلال كتاباته وفنّه - هو من الفنّانين المتميّزين الذي توحّدت عنده "الأنا" مع "النّحن". فهو وثيق الصّلة بمجتمعه. أراد أن يحوي كل ما يستطيع أن يكونه. وأدرك بأنه لا يستطيع أن يكون كذلك إلاّ إذا غار في "النّحن" التاريخية وحصل على تجارب الآخرين في الاتجاه الموازي لاتجاهه النّفسي."[1] وتتوازى هاتان القراءتان مع تصريحات الفنّان نفسه الذي بين في كلمته بمناسبة افتتاح المعرض الأول لجماعة بغداد للفن الحديث: "كلّ إنسان يودّ أن يتحسّس مزايا عقليّة الإنسان وكفرد في المجتمع الإنساني. فإنّ هذه المزيّة، مزيّة العقل والفكر لا تتحقّق إلاّ في المبادلة والتّجارب"[2]

إنّ القراءة السّيكولوجية لفنّ جواد بقدر تثمينها للدّور المحيطي الذي شكّل الخلفية النفسية للفنان فإنها لم تقف على جوهر هذه النّظرة الإنسانيّة وهو ماانتهى إليه شاكر حسن بقوله: "إنّ إنسانيّته تبدأ من لحظة التقاء الفكر العراقي الذي يمثله بالفكر العالمي الذي يعيشه."[3]

يعمد الخطاب النقدي إلى البحث الدّؤوب عن المؤثرات الفنية في التجارب وهو بحث سيأخذ مع تجربة جواد، الرّبط المباشر بأثر الفنّان بيكاسو، لذلك فإنّ النّظرة إلى إنسانيّة جواد لم تنفصل عن البعد المقارني بينه وبين بيكاسو وهي مسألة شغلت شاكر حسن آل سعيد وغيره من النّقاد الذين وقفوا على المؤثرات الفنية التي اغتذى منها الفنان. فعبّر شاكر حسن عن الاتّفاق المبدئي بين الفنّانين في الالتزام

---

1 قاسم حسين صالح: **في سايكولوجيّة الفنّ التشكيلي** - دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد - السّنة 1990- ص 167.

2 المرجع نفسه - ص 167.

3 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التّنظير والنّقد الفنّي** - ص 72.

بالنّزعة الإنسانيّة لكنّهما اختلفا في تطبيق هذه النّزعة فعاش بيكاسو إنسانيّته بالمعنى المطلق في حياته الخاصة وفي فنّه لكنّ جواد حقّق إنسانيّته عبر النّسق الحضاري وعبر التّـــنوع في اســـتخدام الفنون. وكأنّنا بشاكر حسن يشدّد على الإنسانيّة الثقافية للفنّان أكثر من اهتمامه بإنسانيّته ككائن اجتماعي ممّا أدّى به إلى التّعليق مثلا عن زيجـــات بيكاسو قياسا إلى الهدوء العائلي في حياة جواد إلاّ أنّ عمليّة المقارنة تأخذ بعـــدا آخـــر لدى قاسم حسين في مسألة النزعة الإنسانية حيث يقارن بين تعامل بيكاسو مع حادثة قرية الجورنيكا في سنة 1937إثر تعرضها لقصف وحشي من قبل الطائرات الألمانية أثناء الحرب الأهلية وبين تعاطي جواد مع الشأن الفلسطيني وآلام شـــعبه فقد استطاع بيكاسو أن ينتج لوحة "الجورنيكا" بينما لم يسجل جواد سليم مقاربة فنية لحادثة سياسية. ويردّ قاسم حسين هذا الأمر إلى انحدار جواد من الطبقة الـــبورجوازية وهـــو كمـــا يذكـــر: "لم يشأ أن ينتج أعمالا فنية تتعلق بوثبات وانتفاضات شعبنا ويسجل حلقات ومفاصل أساسية في تاريخ شعبنا، لأنه لم يكن قادرا على تعريض نفسه للملاحقة السياسية."[1] ورغم هذا التّأويل الذي جنح إليه الـــنّاقد فهو يبيّن في مفصل آخر من كتابه هشاشة هذا المبرّر حيث لا يعفي الفنّان من المؤاخذة بقوله "إنّ ما يؤاخذ على جواد هو أنه لم يسجل مأساة فلسطين بعمل فـــني يجـــتمع فيه التّفرد والشّمول كما فعل بيكاسو في الجورنيكا التي منحها هويّة خاصة وشموليّة مطلقة."[2]

يـــبحث النّاقد عن انتظارات من الفنّان فهل أنّ من متطلّبات العمليّة النّقدية تقريع الفنّان أولومه أو مطالبته بتوخّي موضوع محدّد في تجربته الفنّية؟

قياســـا بقاســـم حسين فإنّ شاكر حسن لم يثر هذه المسألة رغم اعتباره أنّ موقـــف الفنّان أساسي في التّعبير الفني إلا أنّه يميّز بين الموقف السّياسي المباشر وبين التـــزام الفنّان بقضية فنّه وبإيغاله في النّظر إلى إنسانيّته من جانب اتّحاده بحضارته وبلحظته المعيشة. لذلك يسقط النّاقد قاسم حسين مطلبه النفسي على تجربة جواد فيـــبحث في أعماله علها تنصف انتظاره معتبرا أن لوحة "الضّحية" (وهي تمثل شاة تـــذبح وتقطـــع - أنجـــزها سنة 1952/51) يمكن أن ترمز إلى فلسطين. ويواصل البحث في المواضيع الفنية التي يمكن أن تبلور اهتمام جواد بقضايا الإنسان فيتوقف

1 قاسم حسين صالح: **في سايكولوجيّة الفنّ التشكيلي** – ص 170.

2 المرجع نفسه – ص 171.

عند النصب النحتي "السجين السياسي المجهول". ويعكس هذا التّخالف بين القراءة الـــنقدية لإنسانية جواد من خلال أعماله في مقارنتها ببيكاسو توجهات النقد بين المنظور النفسي المباشر وبين النظرة الثقافية الواسعة.

وفي تقديـــر شاكر حسن فإنّ المرحلة الزّمنية التي بدأ فيها جواد سليم، تميّزت بهيمـــنة بابلـــو بيكاسو الذي أصبح نموذجا يحتذى به في خمسينات القرن العشرين وظهر هذا التأثّر في شكله الصّريح في إيمان جواد بتنوّع الاختصاص إذ لم يلتزم بفنّ واحد فهو في الوقت نفسه رسام ونحات وموسيقي وساهم هذا التنوع في إكساب العمـــل الفني ثراء كبيرا وقد التزم جواد في رأي شاكر حسن بمنهج بيكاسو الذي نـــوّع في اســـتخدام الخامـــات (الخشب – الورق – الطين النحاس – الألمنيوم – الجلود) بينما نوّع جواد في الاستلهام من التّراث العراقي القديم واستفاد من التّقنية الأوروبـــية دون الاستلاب فيها. يذكر شاكر حسن: "تبدو تأثيرات بابلو بيكاسو إزاءه مجرّد تأثيرات تقنية أو قل إنها أسلوبية"[1]

حـــتّ أنه ينتصر للفنّان جواد في طريقة معالجته فنّيا لقضيّة الإنسان قائلا بأنّ بيكاســـو "حينما يحوّر الشّكل الإنساني وفق نظريته المتفرّعة عن التكعيبية فإنما كان يهدف من وراء ذلك إلى توحيد ملامح الإنسان في جميع مراحل تطوّره الزمني وهو بـــذلك يرســـم الإنسانيّة أي الإنسان في حالة تمرحل زمني، إنّ بيكاسو هنا يظلّ خـــارج مفهـــوم الزّمان والمكان بمعناهما النّسبيّين أمّا جواد فإنه يقبع داخل هذين المفهـــومين، بالذات أي أنّه مخلوق يفقد كيانه الذاتي دائما لكي يعيد اكتشافه من خلال العلاقة التي تربطه بالأب والأمّ"[2]

ويمـــثّل تأكـــيد شاكر حسن على ثنائيّة الأب والأمّ في البنية العميقة لأعمال جـــواد سليم مدخلا هامّا في النّظر إلى التّجربة وهو لايترّله في القراءة السيكولوجية المباشـــرة رغـــم اقتفاءه لأثر هذه الرّؤية في أغلب المراحل والأعمال (مواضيع الأم والطفـــل..) ناهـــيك أنّه يعتبر الصّورة الرّمزية للهلال والنّجمة إشارة عن الرّعاية والحـــنان وهـــو مـــا يقتـــرب أيـــضا من رأي قاسم حسين بتأكيده على الدّلالة السّيكولوجية لرسم الأهلّة لأنّها تتصل بلاوعي البسطاء من النّاس وباقترانها بعاداتهم وأعـــيادهم. وبالتالي فهي مصدر للفرح والتفاؤل ويرى شاكر حسن أنّ موضوع

1 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في النّقد والتّنظير الفنّي** – ص 72.

2 **المرجع نفسه** – ص 136.

الأمـــومة في عـــالم الرّسم هو صورة المرأة المتكوّرة على ذاتها (بغداديات 1956) (الـــشجرة القتيلة) وفي مجال النّحت فهي صورة المرأة المحتضنة وليدها (الأم والطفل في نصب الحرية) وتحضر النّجمة والهلال في هذا النصب للدلالة على يناعة موضوع الأمومة ولعلّ الملاحظة البارزة التي يبيّنها شاكر حسن أنّ الاهتمام بمعالجة موضوع الأمومة في النّحت برز أكثر من التّصوير وربما يتوازى هذا الاتّجاه مع إقرار النّاقد بـــأنّ الفـــنّان متعلّق بالأرض التي تتوازى رمزيّا مع "المرأة" وذلك ما يعنيه بفكرة تغلغل جواد سليم في المادّة ومنها تبرز مسألة انشطاره بين فنّ النّحت وفن التّصوير وهي مسألة عالجها النّقاد بتفحّص، بمثل ما كانت تؤرّق الفنّان نفسه.

ولـــئن استدعت تجربة الفنان جواد سليم اهتماما مخصوصا في النقد التشكيلي العراقـــي وفي الكـــتابات النقدية لشاكر حسن فإنّ تجارب فنية أخرى عدت بمثابة المخـــبر الـــذي اعتمد لتحديد إجرائيّات نقدية. فقد انطلق شاكر حسن من تجربة الفـــنّان عطا صبري ليهتمّ بعنصر "الموضوع" أو العنوان الذي يمكن أن يقوم بدور المـــنطلق لدراسة تحليلية في البنية والشكل، حتّى وإن غاب عن التّسمية فهو حاضر في اللّوحة باعتباره موجودا في ذهن الفنّان، إذ يمثّل ماهيّة العمل الفني. فعلاقة الفنّان بالعنوان ليست علاقة لغويّة وإن كان الظّاهر كذلك فالموضوع هو "النّظام التّكويني المـــسبق قـــبل أن يـــستحيل إلى بناء" أي قبل أن يتحوّل إلى ألوان وقيم شكليّة في اللّـــوحة. ويتحدّد خيار شاكر حسن في التّطرق إلى العنوان في الخلفيّة التي يبيّنها: "إنّ دراســـتنا للموضوع الفنّي هو من باب دراسة النّظام اللّغوي الذي يستخدمه الفـــنّان كقائـــل أو متحدّث بلغة أو أبجديّة معيّنة سرعان ما يتوخّى من وراء ذلك طرح ما يمكن تسميته بالكلام. فمن دون النّظام الذي تظهر بموجبه اللّوحة مرتدية كل أثوابها لا يمكننا أن نتوصّل إلى ما أراد الفنان أن يقوله."[1]

ويربط شاكر حسن العنوان لدى عطا صبري بالمنحى التّشخيصي في فنّه رغم أنّه يعتبر أنّ منزلة العنوان أو الموضوع هامّة حتّى في المدرسة التّجريدية وإن اختفى فـــيها العـــنوان واكتفى الفنّان بعنونة لوحته: "بلا عنوان"، "تجريد".. ويلاحظ أنّ جـــدلا ناميا بين العنوان والعالم الفنّي للفنّان يتشكّل وأحيانا يعيق فعل القراءة. لقد عبّـــر العـــنوان لدى صبري عن نوع من البلاغة اللّغوية غير التشكيلية لذلك يوجّه شـــاكر حسن نقدا لمثل هذا المترع فهو يؤكد أنّ عطا صبري: "يساهم في تكوين

1 المرجع نفسه – ص 117.

الموضوع قبل أن يتيح المجال لرؤيته في اللوحة أو قل إنه يوحي لنا أن نرى التفاصيل الموضوعية أو أن نجد المبررات لها في العمل الفني."[1]

يعتبر العنوان موجّها لعمليّة القراءة ويقترح مسارا مناسبا لها إلاّ أنّه يقصر عن ذلك خاصّة مع العناوين المضلّلة، لهذا يمثّل الاشتغال على العنوان ضربا من القراءة التي لاتخلو من ممكنات الإسقاط ويعرّض هذا التّمشّي عمل الفنّان الذي يختاره عن قصد، إلى مغامرة التلقّي. ورغم اعتماد شاكر حسن لسيميولوجية العنوان كمدخل ممكـــن فإنّ هذه الخطوة محفوفة بالقراءة السّيميولوجية الأدبيّة التي ترهن العمل ولا تطلـــق إمكاناته التّعبيريّة والتّأويليّة. فكثيرا ما يتمّ استسهال مقاربة العمل الفنّي من زاويـــة عنوانه، ويفضي هذا المترع إلى ضرب من التّسرّع والحكم القيمي أحيانا، فتقرأ جميع مفردات العمل التّشكيلي من خلال العنوان الذي قد يختزل قيمة العمل.

إنّ مثل هذه المقاربة، قد تحمل في طيّاقما بحثا محموما عن المعنى في العمل الفنّي في حـــين أنّ القـــراءة الحديثة تعتبر العمل الفنّي أثرا مفتوحا، يحتمل معان عديدة وســـبلا كثيرة في طبيعة الإجراء النّقدي. ولعلّ السّمة البارزة التي حفّت بكتابات شـــاكر حسن -النّاقد، قرابته الميدانيّة والفكريّة والشّعوريّة، لتجارب الفنّانين الذين اجـــتهد في نقـــد أعمـــالهم دون الوقوع في اتّباع منهج صارم ينفي الخصوصيّات ويـــتعالى على المواضعات التّاريخيّة والاجتماعيّة والسّيكولوجيّة للفنّان. لقد حاول شـــاكر حسن من خلال هذه القرابة، التي أكّدت حماسته لمشاريع الفنّانين وحرصه علـــى آفاق تجارهم، أن يضيء محطّات كثيرة في التّجربة الفنّيّة العراقيّة وأن يؤكّد علـــى الضّرورة الحيويّة لقيام خطاب نقدي يوازي تنوّع الخطاب التّشكيلي ويدعم صلة الممارسة الفنّيّة بالفكر وبالتّلقّي.

1-5- الفنّ التـــأمّلي مصطلحا:

إنّ العمل الفنّي ذي البعدين يبقى مفتوحا أمام عالم متناهي الأبعاد ولا يتمكّن الفنّان من القبض على ذلك في رأي شاكر حسن إلاّ بواسطة "التّأمّل" الذي يكون العمـــل الفنّـــي مادّته الأساسيّة. وقد استخدم الفنّان مصطلح التّأمّل منذ السّتينات وتحديـــدا بنشره للبيان التّأمّلي سنة 1966. ويورد أثناء تعرّضه للعلاقة بين الخطاب اللّغـــوي والخطاب التّشكيلي: "إنّي أناقش هذا المحور وأنا أشعر أنّ ثمّة مناطق حياد

1 المرجع نفسه – ص 118.

بين الرّوح والجسد. لابدّ لنا من الحضور فيها، وتلك هي ذرى تأمّلي الذي أعلنته قــبل أكثر من عشرين عاما (اقرأ البيان التّأمّلي) إثر تحوّلي من حالة النّوم إلى حالة اليقظة."[1] ولئن أقررنا بأنّ الاستخدام الأوّل لهذا المصطلح كان في الفترة الممتدّة بين 1953 و1966 فإنّ أوّل من أشار إليه في الفنّ العراقي هو جبرا إبراهيم جبرا في نهاية الخمــسينات واســتخدمه نوري الرّاوي في سنة 1962 في كتابه"تأمّلات في الفنّ العراقــي" ولكــنّه لم يتشكّل في تحديد العمل الفنّي إلاّ مع شاكر حسن وستفضي صــيرورة هــذا المصطلح في خطاب الفنّان إلى تشكّلات مختلفة وستؤسّس لآليّات فكريّة متجذّرة في القاع الصّوفي.

ففــي فترة لاحقة نادى شاكر حسن بمصطلح جديد وهو **الفنّ التّأمّلي** الذي دلّ على تواصل مع مبحثه الاصطلاحي في مسألة التّأمّل وقد اعتبر أنّ "الفنّ التّأمّلي": "هو قــول لا يفتــرض في العالم الخارجي إلاّ كونه عالما مخلوقا (سبق أن تم تكوينه) ودور الإنــسان فــيه والفنّان إنسان ضمنا، هو إبداء الرّأي فحسب، وبمعنى آخر مشاهدته بواســطة جمــيع طاقــته الفنّيّة. إنّه شهادة على جمال المكوّن وجلاله."[2] من ذلك أنّ الــتّأمــّل إذن وقــوف على الحقيقة وقد استفاد شاكر حسن كثيرا من الفلسفة ومن التّــصوّف الإسلامي في إبراز نظرته إلى التّأمّل فلقد توصّل بتجربته الحياتيّة والفنّيّة إلى مرحلة التّمعّن في العالم والوجود في إطار ذاتيّة لا تنفي بشكل مطلق الأشياء من حولها وهــو ما يجعله قريبا من تأمّل الفلاسفة والمتصوّفة من جهة وبعيدا عنهم من جهة ثانية لأنّــه تأمّل لا يغفل العالم الخارجي وهو بذلك لا يتطابق مع النّظرة السّائدة عن التّأمّل وصــاحبه. إذ يعــرّف جــلال الدّين سعيد التّأمّل بأنّه: "استغراق الذّهن في موضوع تفكــيره إلى الحدّ الذي يجعله يغفل عن الأشياء الأخرى بل عن أحول نفسه. والتّأمّل عند بعض الصّوفيّة في القرون الوسطى درجة سامية من درجات المعرفة تقوم على تجلية القلب عن التّفكير في الأسياء الحسّيّة حتّى ينتهي إلى درجة الاتّحاد باللّه."[3]

ورغــم هذا الاختلاف الجزئي بين شاكر حسن والتّعريف الفلسفي فإنّه يبقي علــى عناصــر كثيرة من التّصوّف الإسلامي فهو يدقّق المصطلح ويجعله نوعا من

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **مقالات في التّنظير والنّقد الفنّي** – ص 55.

2 شاكر حسن آل سعيد: **الحرّيّة في الفنّ**– ص 158.

3 جــلال الدّين سعيد: **معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفيّة** – دار الجنوب– تونس 1998– ص 89.

"شـــهود الحقيقة" وهو اصطلاح يقرّبه من جديد من عوالم الصّوفيّة وقولهم بوحدة الـــشّهود. فشاكر حسن يميل إلى القول بوحدة الشّهود وليس بوحدة الوجود وهو بذلك ينتصر للحلاّج وللنّفري وليس لابن عربـــي القائل بوحدة الوجود فقد ذكر أبو العلا عفيفي بأنّ "وحدة الوجود قائمة على العلم والاعتقاد والتّنظير، أمّا وحدة الشّهود فهي حال، وليست علما ولا اعتقادا، ولا تخضع لوصف ولا تفسير، وهي أخـــص مظهـــر من مظاهر الحياة الصّوفيّة وهي الحال التي يسميها صوفيّة الإسلام بالفناء وعين التّوحيد وحال الجمع"[1]

ومـــا "**الحـــال**" غير وضع يبلغه الفنّان في قصويّة تأمّله إذ هو يتأمّل العمل الفنّي الـــذي أنجزه دون أن يتمّه – إذ ليس ثمّة عمل فنّي تامّ من وجهة نظره – وكأنّه "يعيش تجـــربة موضوعه من جديد" أي أنّه يتدخّل في البداية في العالم الخارجي بواسطة عمله الفنّـــي ويصبح بعد ذلك مجرّد متأمّل فيه، وإذا كان هذا العالم الخارجي أساسه الطبيعة فـــإنّ هذا الوضع يدفعنا إلى بيان الصّلة بينها وبين أطروحات شاكر حسن لأنّ التّأمّل مـــنعقد عليها. فـــ "التّأمّل" يبيّن افتراق الفنّان عن التّصوّرات التي تقدّس فعل الإنسان الخـــلاّق الذي يباشر الطّبيعة ليبيّن اقتداره في رسمها فيبرز بذلك انتصاره عليها، غير أنّ في الفـــنّ الإســـلامي لا يهدف الفنّان إلى بيان الطّبيعة بمناظرها أو لا يجاهد في سبيل تضخيم قدراته الأسلوبيّة والمهاريّة، إنّه يسعى إلى الوقوف على تجلّي الخالق فيها.

إنّ شـــاكر حسن يواصل في رؤيته تعميق فكرة المقدّس في الفنّ الإسلامي، وهو يقـــف ضدّ القول بقداسة الإنسان إذ يجرّده كما بيّنّا من صفة الخلق ولا يفكّر بذاتيّته أي بـــسياديّته قـــدر تفكيره بعبوديّته للخالق. يذكر سمير الصّائغ في قراءته التّأمّليّة للفنّ الإســـلامي: "لقد كان الوقوف أمام الطّبيعة في الفنّ الإسلامي، وقوفا أمام الشّهادة. أو الوقـــوف أمـــام مرآة الحقّ. فهي وقفة توحيديّة، تعود لتقرأ صورة الغيب، انطلاقا من صـــور الوجود [...] ليس الفنّان في الفنّ الإسلامي، ليعبّر بل ليشهد كذلك. هكذا لا تعـــود الـــشجرة، لا رمزا ولا واقعا بل مبدأ.. هي مجلى، وهي هنا تتساوى مع الفنّان الواقف إزاءها أيضا فهو كمثل الشّجرة، وكمثل الطير وكمثل الكواكب، صفحة من صفحات هذه المرآة الكبرى التي تعكس وجه الحق. فليس في الوجود إلاّ هو."[2]

---

1 أورده عزيز السّيد جاسم: **متصوّفة بغداد** – شركة المعرفة للنّشر، بغداد 1990 – ص 224.

2 سـمير الـصّائغ: **الفـنّ الإسلامي – قراءة تأمّليّة في فلسفته وخصائصه الجماليّة** – دار المعرفة، بيروت – الطّبعة الأولى 1988 – ص 191.

ألا يلتقـــي مـــثل هـــذا التّعريف مع أطروحات شاكر حسن في الفنّ التّأمّلي والقول بوحدة الشهود؟

إنّ الفنّان يتّحد بعمله لكنّه سرعان ما يتلاشى من خلاله. ولهذا تعتمد جماليّة التّأمّل لدى شاكر حسن على أساسين:

- يكتفي العمل الفنّي بأن يكون وصفا للعالم بحركتيه، الأولى معراجيّة (أي حركة صعود) من الذّاتي نحو المحلّي ومن المحلّي نحو العالمي. والثّانية عكسيّة في اتّجاه السّقوط، من الإنساني نحو الحيواني فالنّباتي فالجرثومي.
- العمل الفنّي التّأمّلي شخصي يعترف بكمال اللّوحة دون إنجاز وما التدخّل فيها بواسطة الفعل سوى وقوف على تفاهة المخلوق أي الفنّان فلا يكون العمل الفنّي وسيلة لإظهار ذات الفنّان بل وقوف على الحقيقة الكونيّة، يقول آل سعيد عن الفنّان: "أنّه سيتدخّل بفنّه في العالم الخارجي وكأنّه عنصر من الطّبيعة، وفي الوقت المناسب ليشهدها بنفسه، ويلمسها بكلّ كيانه فيكون جزءا منها كما يتدخّل العابد في مراسيم طقوسه الدّينيّة أثناء عبادته"[1]

ويعـــني ذلـــك أنّ شاكر حسن يقف ضدّ القول بـــ "الخلق" في الفنّ وهو لا يـــؤمن بغير "التّأمّل" لأنّ الأهمّ في نظره يتمثّل في إظهار الحقيقة عبر الذّات وليس إظهـــار الذّات من خلال الحقيقة. ولئن استعمل مصطلح "الإبداع" في خطابه فإنّه يحـــدّه في إطـــار إسلامي ولا يعتمده رديفا للخلق رغم أنّ مصطلح "الإبداع" هو الإحداث والإنشاء على غير نموذج سابق[2].

ويتوازى مصطلح "التّأمّل" بالـــ "وقوف" – وفي اللّفظة ما ينفتح لدى النّفري من مواقفه – وهو يستبطن بذلك تعريف "الوقفة" لدى النّفري حين قال: "الوقفة ينـــبوع العلـــم. فمن وقف كان علمه تلقاء نفسه، ومن لم يقف كان علمه عند غـــيره"[3] مع مظهر "التّجلّي" و"المشاهدة" لدى المتصوّفة. فالتّأمّل لا يكون في رأي شـــاكر حـــسن بالعقل وهو يتناسب في هذا المقام مع "التّجلّي" لأنّه "ما ينكشف

---

1 المرجع نفسه – ص 158.

2 تشير المعاجم العربيّة إلى اقتران كلمة "الإبداع" بالاستنباط والإحداث والإنشاء على غير مثال سابق. ويمثّل مفهوم "الإبداع الفنّي" من أبرز المشكليّات في الجماليّات الحديثة حيث تمّ تجاوز نظـــريّة المحاكاة الكلاسيكيّة وبدل أن يكون العمل الفنّي إعادة للواقع أصبح الفنّان مدعوّا إلى إنتاج اللاّمرئي في هذا الواقع بفضل عامل المخيّلة.

3 محمّد بن عبد الجبّار النّفري: "**المواقف والمخاطبات**" – ص 21.

للقلـــوب"[1] و"الـــتّأمّل" يـــشاهد فيه الفنّان حقيقة الكون فيتناسب مع مصطلح "المـــشاهدة" ويطلق على" رؤية الأشياء بدلائل التّوحيد، ويطلق بإزاء رؤية الحقّ في الأشياء، ويطلق بإزاء حقيقة اليقين من غير شكّ"[2].

إضـــافة إلى هـــذين الأساســـين يلحق شاكر حسن تعريفات أخرى، متّصلة بالمصطلح من أهمّها:

- الفنّ التّأمّلي فن شعبـــي بدلالة كونه سلوكا في الحياة الفنّية.
- التجـــريد غايـــته في الـــتّوجه نحو الخالق إلاّ أنّه هو في نفس الموقف (الباعث) للتوجّه المخلوق.
- ليس ترفا فنيّا لأنّه لا يقتضي النّظر إلى العالم الخارجي بمنظار مستعار.
- لـــه قـــيمة عدديّة من قيمة العدد الكسري (1/2) ذلك أنّه يعرض وجهة نظر موضوعية مجرّدة.
- يـــستدعي فهـــم العـــالم كحقيقة عامّة وثابتة فهو إمكان صائر إلى أن يكون وجودا.
- يجعل الفنّان وسيطا.
- فنّ عالمي متّجه نحو الكون: إنّه من شمول دعوة إلى عبادة الله.

لكـــنّ هـــذا الفنّ التّأمّلي الذي نادى به شاكر حسن جعل من الفنّان منصتا لحركة الواقع أكثر من مغيّر له ويرى محمود صبري وهو من مجايليه أنّ "هناك فرقا في أن يكـــون الفـــنّان شاهدا على العالم أو طرفا فيه. إنّه الفرق بين إلغاء الممارسة الإنـــسانيّة وبين التّأكيد عليها. الحالة الأولى تفترض علاقة سلبيّة محايدة. الإنسان يقف خارج الدّراما وفي معزل عنها - كمتفرّج، متأمّل. وبالتّالي، فإنّ الفنّ يصبح "مهمّـــة تسجيليّة". الحالة الثّانية تفترض علاقة إيجابيّة فعّالة. الإنسان يلعب دورا في الدّراما الكونيّة."[3]

بهـــذا تكـــون أطروحة شاكر حسن مجال جدل ونقاش بين الفنّانين ويعزى الاختلاف نفسه إلى طبيعة الخلفيّة الفكريّة لكلّ فنّان. فالفنّان محمود صبري ينادي

---

1 بـــسّام عـــبد الـــوهّاب الجابي: **اصطلاحات الشّيخ محي الدّين بن عربي (معجم اصطلاحات الصّوفيّة)** – ص 63.

2 المرجع نفسه – ص 64.

3 محمود صبري: **واقعيّة الكمّ** – دون تاريخ ودار نشر – ص 166.

بدور الإنسان في تحصيل المعرفة العلميّة فتتجاوز مهمّة الفنّان الحالة الشّهوديّة على العـــالم إلى "الممارسة"، لأنّ الفنّان المتأمّل يقرّ بأنّه لا يرى سوى عالم سبق وأن تمّ تكويـــنه في حين أنّ المؤمن بـــ "الممارسة" باعتبارها مجال تطوّر الإنسان فهو بعمله على الطّبيعة وتفاعله معها، يغيّرها ويغيّر نفسه في الآن ذاته.

ويقتـــرح شـــاكر حسن جدولا بيانيّا للتّأمّل الخليقي وما يقابله من الأشكال الفنـــيّة، يـــبلور فيه تصوّراته التي بيّنّا انشدادها إلى الآليّة الصّوفيّة، فيستعمل تاريخ الإنـــسان كـــسياق إجرائي للفعل التّأمّلي ولتأسّس العمل الفنّي. إنّه يؤرّخ للعمل الفنّي بقياسه على الفعل البيولوجي وكأنّه يستحضر في لا شعوره الاستخدام الذي قـــام بـــه فازاري المؤرّخ الإيطالي في استقرائه وتبويبه لتاريخ الفنّ. ونورد الجدول للوقوف على تفصيلات أطروحات شاكر حسن في مستواها الاصطلاحي وما نشأ عنها من آليّات فكريّة:

شكل العمل الفنّي	المناخ السيكولوجي	المجال المكاني	المرحلة الزّمنيّة	نوع الوجود
	عالم (الذّرة) الفكر (الإمكان)	العدم	عالم النّطفة (الذّر)	قبل التّكوّن (الإمكان)
تأمّلي	ماقبل اللاّشعور	الفضاء الجنيني	قبل الولادة	قبل الولادة الوجود الجنيني حتّى 9 أشهر
سوريالي الفنّ الحديث	تكوّن اللاّشعور (الأحلام-الرّغبات المكبوتة).			
الفنّ الحديث الفنّ الأكاديمي	علم الوعي (الشّعور)	العالم الفنّي	بعيد الولادة	الوجود الطّفولي (0 إلى 5 سنوات)
	(الكشف) (الفراسة) عالم الرّوح (الحدس)	العالم الفنّي العالم الخارجي في العالم الفنّي	بعد المراهقة	الوجود السّوي
		الوقفة	الولادة الثّانية	الوجود الصّوفي

برزخ التكوين برزخ الولادة برزخ المراهقة برزخ الفناء

يحـــدّد شاكر حسن من خلال الجدول الزّمني للتّأمّل الخليقي مراحل بيولوجيّة لتشكّل العمل الفنّي وهو يحصرها بين ماقبل تشكّل الجنين أي انطلاق العمل الفنّي مـــن العدم لينتهي إلى الفناء الصّوفي ومرورا بالبرازخ الأربعة. ويتوافق لديه الوجود السّويّ مع مرحلة قبل التّكوين من حيث شكل العمل الفنّي الذي يستعير له شكل المـــربّع والملاحـــظ أنّ الجدول قائم على مبدأ التّقدّم باتّجاه الفناء الصّوفي والولادة الثّانـــية إثر تخطّي البرازخ وهو اصطلاح صوفي اقتنصه الفنّان على أساس أنّ البرزخ هو الجامع الفاصل بين عالمين أو حالين. وقد شاع مبدأ التّقدّم لدى عديد مؤرّخي الفنّ ولكنّه نحا لدى شاكر حسن منحى صوفيّا، يقرّ فيه بأهمّيّة تجاوز الفنّ الحديث والفنّ الأكاديمي اللّذين يختزلان مراهقة الفنّ. ويتحوّل التّكير فالعمل الفنّي إلى نوع من التّفكير في الوجود.

إذن، تـــأتي تعـــريفات الفـــنّ التّأمّلي لشاكر حسن في أغلب كتاباته لتبلور الأســـاس العقائـــدي، فتتلبّس بكلّ موضوع وتمتزج بالبعد الديني والصّوفي ويمكن ســـبكها على الصّعيد الفنّي في مستوى نزعتين إثنتين هما: نزعة الفنّ البدائي ونزعة الفـــنّ الشّعبـــي اللّذين يخلط بينهما شاكر حسن ويجعلهما أقرب إلى التّماثل نظرا لعـــدم التـــزامهما بقواعد أكاديميّة، أي أنّهما يتجرّدان من ضوابط مكوّنات العمل الفنّـــي وخاصّة المنظور الجوّي وبالتّالي لا يأبهان بالإيهام الواقعي بل لا يعترفان به وقد عبّر بأنّهما ممثّلين للرّؤيا.

ولقـــد ردّ شـــاكر حـــسن الفنّ التّأمّلي إلى نزعة الفنّ البدائي فقرن بينهما باعتـــبارهما صـــنوان لـــتوجّه واحد معتبرا أنّ الفنّ البدائي يمنح الفنّان خلاصه من الـــضّوابط الـــتي يمليها عليه الفنّ الأكاديمي. فكيف عالج هذا المصطلح وما خلفيّة وصله بالتّأمّل الفنّي؟

يصرّح شاكر حسن بأنّ "النزعة البدائيّة الرّاهنة ولا شكّ هي ردّة الفعل على تعقّـــد الحـــضارة المعاصـــرة في نفـــس الفنّان"[1] معتمدا على توجّه أكثر من فنّان أوروبـــي علـــى هذه النّزعة مثل غوغان وموديلياني وبيكاسو وروسو وديبيفاي Dubuffet (1901-1985) وجماعة الفنّانين الفطريين، بتفاوت في الاستخدام.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **دراسات تأمّليّة** - ص 8.

لقد استفاد شاكر حسن من بحوث الفنّ الفطري الذي عنى في بداية الأمر فنّ المجانين والتّعبير الفنّي التّلقائي للمهمّشين. لكنّ الاطّلاع على تجارب الفنّانين الغربيّين لم يمثّل المعين الرّئيسي لتأمّل شاكر حسن في أهمّية الفنّ البدائي، رغم ما في هذا الالتفات من تأثّر واضح بهذه التّجارب فكأنّ الفنّان العربي لا يأنس لتوجّه إلاّ إذا ما أخذه من الغرب الأوروبي فشاكر حسن يؤمن بفكرة انحدار التّأمّل الفنّي من الينبوع الشّرقي إلاّ أنّه لايستطيع إخفاء الرّافد الغربي. ولقد أدرك - خاصّة مع تجربة بيكاسو- أهمّيّة الاستلهام من الفنّ البدائي الذي عنى بشكل مباشر الفنون الإفريقيّة القديمة والآسيويّة وفنون الأمريكيّين القدامى.

كما مثّلت تصوّرات ليفي شتراوس جانبا مهمّا من الخلفيّة النّظرية لمصطلح "الفنّ البدائي" فاختصاص شتراوس سمح له بمنح هذا الاصطلاح غنى كبيرا وقد أثّر على التّصوّرات الفنّيّة الغربيّة عموما والعربية. ويذكر في هذا الصّدد: "يقع الفنّ البدائي مقابل فنّ الخاصّة الأكاديمي أو هما على طرفي نقيض إذ يستبطن هذا الأخير التّنفيذ والهدف وهو بالمقابل يبرز الصّدفة أو المناسبة، فالصّدفة تصبح إذن والحال هذه جزءا من المدلول. أمّا الفنّ البدائي فيستبطن المناسبة [ذلك أنّ الكائنات الغيبيّة (وهي ما وراء الطّبيعة)، التي يحلو له تصويرها، تتمتّع بوجود مستقل عن الظّرف، وجود يقع خارج متن الزّمن] وهو يسفر عن الأهداف وسيرورة التّنفيذ، ويكشفها، فتصبح جزءا من الدّلالة"[1]

يتماهى رأي شاكر حسن مع رأي ليفي شتراوس وهو لا يقف عند حدّ ذلك وإنّما يضمّن التّوجّهات العامّة للفنّ المعاصر التي آمنت بضرورة العودة لاستلهام الفنّ البدائي فـ "فانتانا" وجماعته يثمّنون هذه العودة بل يعتبرونها شرطا قاعديّا في الفنّ المعاصر كذلك، إذ يرون أنّ الفنّان البدائي كان يتحسّس الطبيعة وليس على الفنّان المعاصر غير تطوير هذا التّحسّس الأصلي للإنسان La sensation originelle de l'homme.

يتيح هذا التّمشّي إطلاق حرّيّة الإنسان/الفنّان، لكنّ التّباين بين الأسلوب الأكاديمي وأسلوب الفنّ البدائي يعبّر عن استقلاليّة العمل الفنّي أكثر من استقلاليّة الفنّان، فالفنّان البدائي لا يهدف من تصويره إبراز ذاته إزاء أهمّية العمل ذاته وما

1 كلود ليفي شتراوس: **الفنّ البرّي** - نقله د. نظير جاهل - المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر - الطبعة الثّانية 1987 - ص 52.

علـــى الفنّان - حسب شاكرحسن - غيرالسعي إلى إبراز موضوعيّة العمل الفنّي لأنّـــه لـــيس مجرّد خامة أو وسيلة بل نظاما مستقلاّ يعمل الفنّان على التّعاطي معه بشكل حيادي ومنه تأسّست النّظرة الشّهوديّة للعالم.

إنّ الفـــنّ التّأمّلي كما بيّنه شاكر حسن ارتكز في فترة الخمسينات والستّينات في تجـــربته علـــى ما أسماه بنظريّة "الفنّ الحيوي" الذي تعلّق بحرّيّة الفنّان وبأولويّة الحركة والفعل في التّصوير وغلبة العودة إلى الطبيعة على الانصياع لقوانين التّصوير، وقـــد اتّخـــذ هذا المنحى في شكله الإجرائي أربعة عناصر أساسيّة وهي: الإنسان والحيوان والنّبات والجماد، كمادّة فنّيّة بلور فيها شاكر حسن وعيه بالفنّ التّأمّلي، لكـــنّ تطوّر تجربته الفنّيّة والنّظريّة جعلته يحافظ لاحقا على البؤرة التّأمّليّة والتّركيبة الرّباعيّة ولكن في منحى أكثر عمقا واختزالا حيث انكبّ على تبيّن المعالم الجنينيّة لهذه التّركيبة فبلغ بها حدّها الأصلي وهو طاقاتها الأساسيّة أي: الماء والهواء والتّراب والنّار. وبدل أن يشهد على العناصر المتشكّلة في الطبيعة، بلغ به الحال الصّوفي إلى استحضار عناصر الطّبيعة ذاتها فتأمّلها شهوديّا وانعكست في تجربته الفنّيّة.

ولا يفـــصل شاكر حسن بين مصطلح الفنّ البدائي ومصطلح الفنّ الشّعبـــي ولا شـــكّ أنّـــه كـــان علـــى وعي بالجدل الذي أثير حول قرابة أو تباين هذين المـــصطلحين إذ يـــذهب البعض إلى اعتبارهما فنّا واحدا بينما يرى البعض الآخر اســـتقلاليّة الواحد عن الآخروقد اعتبر الرّأي الغالب، وهو المنتصر لاستقلاليّة كلّ فـــنّ، أنّه من الأخطاء الشائعة الخلط بينهما ويرى أكرم قانصو أنّ "الفنون البدائيّة هي فنون ماقبل التّاريخ، فنون المجتمعات التي عاشت على الصّيد وجمع الثّمار. أمّا الفـــنون الـــشّعبيّة فهي فنون الفلاّحين والمجتمعات الزّراعيّة"[1] غير أنّ شاكر حسن يـــتعمّد الجمـــع بينهما وذلك بدافع اتفاق كليهما في بعض العناصر وليس بدافع الجهل باختلاف المنشإ التّاريخي.

وإذا مـــا أردنا إحكام التّحديد الاصطلاحي لمصطلح الفنّ الشّعبـــي كما بيّنه شـــاكر حـــسن فهو الفنّ الذي يعتمد الحياة كمادّة أولى للرّسم وهو البساطة في التّقنـــية واعتماد الموضوعات الاجتماعيّة والشعبيّة وتحويل الأفكار والمشاعر الخاصّة إلى عامّـــة. وفي هـــذا التّعريف ما يتوازى مع تعريف الفنّ البدائي. فاتّصال الفنّ

1 أكرم قانصو: **التّصوير الشّعبي العربي** - سلسلة عالم المعرفة - منشورات المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت -العدد205- السّنة 1995 - ص 18.

بالحياة هو أساس الفنّ الشعبـــي، يبيّن بدر الدّين أبو غازي: "تتميّز الفنون الشّعبيّة بأنّها صنو للحياة، إبداعها جزء من ممارسة النّاس لحياهم دون عزلة او انفصال بين الفنّ والحياة، ومن هنا سرّ صدقها الخاصّ وقدرهّا على الاستمرار والإلهام."[1] لذلك فإنّ بساطة التّعبير من أبرز سمات الفنّ الشّعبـــي حيث يكون عرض الأفكار بأدائيّة بـــسيطة لا تهـــتم بالتّقنية في معناها الأكاديمي وإذا ما لمسنا موضوع الحياة في الفنّ الـــشّعبـــي فإنّنا نجد الفنّان الشّعبـــي غير مكترث بالطّبيعة بل هو منشغل بالحياة. كمـــا أنّ الفنّان الشعبـــي هو سليل الطّبقات الشّعبيّة فتعبّر عن انفعالات الشّعب وتـــورد سوسن عامر" الفنون الشّعبيّة، لم يكن الدّافع لدى وجودها هو تقليد فنون الطّـــبقات الأرقـــى ثقّافـــة كما أنّها ليست انعكاسا لفنون الذين يلتزمون مختلف مـــدارس الفنون واتّجاهاهّا وأغراضها وأهدافها ولكنّها انعكاس لشتّى الانفعالات الفطـــريّة الـــتي انفعل بها أناس بسطاء عاشوا حياة بسيطة [..] ويمكن القول بأنّ اللّمـــسة في الفـــنّ الـــشّعبـــي ليست في الواقع سوى صرخة فنّيّة معبّرة أطلقها مبتكرون مجهولون من غمار الشّعب."[2]

2 - في العمل الفنّي ومصطلحاته

يطرح شاكر حسن مصطلح "العمل الفنّي" في إطار رؤية مخصوصة بعد تجربة ســـنوات مـــن الممارســـة الفنّية ومن التّفكير في نظريّة الفنّ. ولم يكن طرح هذا المصطلح بمعزل عن السياق الفنّي العام الذي عاشته الحركات الفنّية منذ بداية القرن العـــشرين حـــين وضعت مصطلح "العمل الفني" على محكّ الجدل. ويذكر إيتيان ســـوريو أنّ مـــواجهة هـــذا المصطلح لم تكن خارج سياق أزمة ما عاشها الفنّ التّـــشكيلي المعاصر ولا يزال وهو يعتبر أنّه: "ما من شكّ في أنّ مفهوم العمل الفنّي واقـــع في مركـــز الأزمة الرّاهنة بل في الإستطيقا"[3] وتعبير الأزمة هو جوهر الدّافع الـــذي حفّز شاكر حسن على إعادة النّظر في المصطلح وتثوير تصوّراته في سياق أزمته الوجوديّة كفنّان عربـــي منشغل بقضايا الفنّ المعاصر وبفنّه. ألا ينقد ضمنيّا

---

1 ورد فـــي كتاب: سوسن عامر: **الرّسوم التّعبيريّة في الفنّ الشعبي** - الهيئة المصريّة العامّة للكتاب - 1981- ص 2.

2 المرجع نفسه - ص 12.

3 **Etienne Souriau**: *La notion d'œuvre*, in Recherche poïétiques, Tome 1, Klincksieck, Paris 1974, p. 213.

كـــل التّـــصوّرات الفنّية القائمة على اختزال طرح صنمي لمصطلح العمل الفنّي؟ أليـــست استعادة مصطلح العمل الفنّي من زاوية عربيّة هو بمثابة الانخراط في سؤال الفنّ؟

تتّصل عبارة "عمل فنّي "في الفرنسيّة بلفظة Oeuvre d'art وتنحدر من اللاّتينيّة Opera بمعـــنى عمل أو ثمرة عمل، أو شيء مصنوع. وهو شيء مادّي، يقع خارج الـــذّات ويـــصل إلـــيها من خلال وسائط الحواسّ ويجوز التّفريق بين نوعين من الأعمال: العمل الفنّي هو شيء بالمعنى المادّي للكلمة، فاللّوحة في التّصنيف العائلي هي شيء أو جزء من الأثاث، يمكن تأمّله ويمنح متعة، أمّا المعنى الثّاني فيدلّ العمل الفنّي فيه على أنّه نتاج عمليّة إبداعيّة متفرّدة تجمع بين الفعاليّة المادّيّة وبين الأنشطة التّخييلـــيّة لمجموعة اجتماعيّة. ويحتوي العمل الفنّي في المعنيين على طابع اجتماعي وفـــردي أيـــضا. ويقول جيرار جينيت: "إنّ العمل الفنّي صنيع جماليّ معقود على النـــيّة[...] وهو نتاج بشري له وظيفة جماليّة."[1] ويلتقي جينيت مع بانوفسكي في القـــول بأولويّة القصد والنيّة الإبداعيّة. إذ يرى بانوفسكي أنّ العمل الفنّي يعرّف باعتـــباره صـــنيعا مبدعا من قبل الإنسان ويقتضي إدراكا جماليّا[2] ويتقابل مصطلح "عمـــل فنّي" مع مصطلح "صنيع فنّي"Objet d'art لقيام الأوّل على المتعة ومغامرة الخلـــق وقـــيام الثّاني على المنفعة. ولكنّ مصطلح العمل الفنّي شهد نقلات كثيرة ودلالات مفهوميّة متعدّدة خلال القرن العشرين منذ صدمة"مبولة" دوشمب.

ولـــبلورة بعض جوانب هذه القضايا التي يطرحها المصطلح ميّز شاكر حسن بـــين عـــالمين، عالم الواقع بأبعاده الهندسيّة وهو موجود خارجيّا والعالم الفنّي وهو عـــالم ثنائي الأبعاد قائم في أساسه على الّلون أي بتعبير ناثان نوبلر: "يلعب الّلون دورا ثانـــويّا في مفردات الفنّ بالنّسبة إلى الذين يمارسون فنّا ذا أبعاد ثلاثة. أمّا في الفـــنّ ذي البعدين فاللّون يصبح وسيلة لتنمية كلّ العناصر الأخرى. فالشّكل ذو الـــبعدين لايمكـــن أن يوجد بغير اللّون، إذ حتّى الشكل الأسود على خلفيّة بيضاء إنّما يعتمد على التّضاد بين الأبيض والأسود في وجوده"[3]

---

1 **G.Genette**, *L'oeuvre de l'art*,t.1, *Immanence et transcendance*, Seuil, 1994, p. 10.

2 أنظر: **E.Panofsky**, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969, p. 28.

3 ناثـــان نوبلـــر: **حوار الرّؤية**- ترجمة فخري خليل - المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر - الطّبعة الأولى 1992- ص 93.

ومـــا استعارة المنظور الجوّي إلاّ إحلال للبعد الثّالث الوهمي وإذا كان هذا المعطى بديهـــة من بديهيّات تعريف فنّ الرسم فإنّ شاكر حسن يتوجّه بالنّقد إلى التّصوّرات الفنّـــية المتوارثة منذ عصر النّهضة والتي ترى في أبعاد اللّوحة تماثلا لأبعاد العالم الواقعي، فالحـــركة في رأيـــه، هي أوسع من حركة العالم الخارجي لأنّ الإنسان الذي يتكلّم أو يمشي يركّز وضعه على المشي أو على التّكلّم بينما الفنّ يتجاوز البعدين.

إنّ واقـــع الإنسان/الفنّان يختلف عن واقع الإنسان العادي، لأنّه يحيا الامتداد من الـــذات نحو العالم ومن السطح التّصويري نحو الفضاء، فحدود عالم اللّوحة لا تنغلق في طول وعرض العمل وإنّما يكونان مبتدأ هذا العالم، نقطته الأولى في اتّجاه الفضاء.

ولكـــن كيف ينفتح الطّول والعرض على فضاء مفتوح يستوعب ما يرى في العـــالم الواقعي وما لا يرى بالعين المجرّدة أيضا؟ إنّ الأسلوب الفنّي هو شرط هذا الوضـــع الجوهري للفعل الفنّي ويتبدّى الأسلوب في ما يصطلح شاكر حسن عليه بـــ "التّكنيك" الذي يجعل للأشياء المصوّرة في الفضاء التّصويري للّوحة ذات وجود حـــيوي فالمرأة أو الرّجل أو الحيوانات، كلّها عناصر تلوح في اللّوحة بكماء ولكنّ أسلوب الفنّان يجعلها إيحائيّة، بمعنى انطوائها على تدفّق حيوي. ويأخذ شاكر حسن شكل "الطّائر" ليبيّن دوره في تكريس هذه العلاقة الأرضيّة الفضائيّة أي هو الشّكل الوحيد الذي يقدر على بيان الامتداد وبالتّالي فهو التّجسيد الحيوي للإنسان.

إنّ فعـــل التّشخيص لا يحاكي تماما الأشياء الواقعيّة، فـــ "الجمل" في اللّوحة لـــيس حـــيوانا واقعيّا، إنّ له وضعا متّصلا بالواقع ومستقلاّ عنه في الوقت نفسه. ويـــتزّل هـــذا الطّرح في نظريّة مخصوصة للتّعبير الحيوي تفترض عدّة مراحل هي: الـــتّجاوز، الـــشعار، الرّفض، الرّؤيا، وأخيرا الوهج وهي أبعاد العمل الفنّي وهي اصطلاحات يستعملها شاكر حسن على سبيل المجاز.

2-1- أبعاد العمل الفنّي:

2-1-1-التّجاوز:

يـــنطلق شاكر حسن في تحديد تعريف لـــ "التّجاوز" من خلال وضعه كفنّان عربـــي عاش في القرن العشرين، في ظل تمزّق حضاري بين الحضارة الغربيّة التي تـــسودها عقـــدة التّفوّق وبين وضع حضاري عربـــي رازح في التّخلّف. لذلك يطـــرح علـــى نفسه تجاوز هذا الوضع، فلا يكون سبيله إلى ذلك غير العمل الفنّي

وعالمـــه. ويـــرتبط الـــتّجاوز عندها بـــ "الحرّيّة" التي تخلّص الفنان من زيف هذه الحضارة العالميّة بالاتّجاه نحو المطلق. إنّ البحث عن المطلق كما يحدّده شاكر حسن هـــو مـــن صميم الرّؤيا الفنّية. فالعمل الفنّي يواجه مواضعات مختلفة، تمثّل انسياق الفـــنّ الأوروبّـــي باتّجاه التّجريد وتمثّل نزعة المحافظة على التّقاليد لدى الأمريكي اللاّتيني وتمثّل بحث الفنون الآسيويّة عن موطئ قدم في التّحرّر الفنّي.

كـــلّ هـــذه الاتّجاهات تنبع من بؤرة واحدة هي بؤرة الخلاص للتّعبير عن "الوعـــي الدّينامي" أو الحيوي وهو مبدأ الحرّية لدى الوجوديّة السّارتريّة التي ينهل مـــنها شاكر حسن بشكل علني في تشيّعه لحرّية الفنّان، حيث أنّ الأساس الفكري لـــ "نظـــريّة التعبير الحيوي" لديه تنبني على الفلسفة الوجوديّة وتخصيصا فلسفة ســـارتر، فالحرّية هي الشّعور بالوجود نفسه وهي تتجاوز الأنساق العقليّة لتلتقي بالمطلـــق. وعاضـــد شـــاكر حسن هذا التّمشّي بقوله: "إنّ الحرّية في الفنّ بالمعنى الوجـــودي هـــي المنطلق المنهجي للحدس"[1] ويعلّق زكرياء إبراهيم على التّصوّر الـــسّارتري بقوله: "قد يحقّ لنا أن نقول إنّ الحرّية السارتريّة وثيقة الصّلة بنشاطنا الغريزي (لا العقلي)، فهي مجرّد تعبير عن تلقائيّة الكائن الحيّ."[2]

لكـــنّ "الحرّية" التي ينادي بها شاكر حسن ليست مطلقة في المعنى السّارتري تخصيـــصا وإنّمـــا هي أقرب إلى تصوّر ميرلوبونتي الذي يعتبر أنّ الحرّية تنطلق من الـــتّاريخ فهـــي ليست متعالية عليه، فهي تندمج مع الأشياء ومع الآخرين ولذلك يدعـــو إليها كمبدإ أساسي. ونلاحظ تكرّر الثابت البنائي في خطاب شاكر حسن حيث يعمد إلى انتقاء ما يتوافق مع رؤيته فيأخذ من التّعريفات الفلسفيّة ما يتناسب مع تعريفه وإن كان الأخذ مجزوءا أو مقتطعا اقتطاعا.

إنّ الأهمّـــية القـــصوى الـــتي يحدّدها شاكر حسن في العمل الفنّي لا تتمثّل في الأسلوب أو المحتوى بل في حرّية الفنّان، فليست اشتراطات العمل الفنّي أن يكون نافعا أو مجـــال لهـــو. فغايته الأساسيّة أن يعبّر عن حرّيته الإنسانيّة. لهذا فإنّ العمل الفنّي هو تجـــاوز لكلّ التزام أيضا لأنّه جوهر الالتزام، فالوعي بالحرّية يشخّص "الوعي الدّينامي" وهـــو اصـــطلاح يـــتجاور مع اصطلاح "الدّيناميّة المتواصلة" التي دعت إليها التّعبيريّة التجريديّة حين بيّنت أنّ المهم في الرّسم هو الاستمرار في الرّسم إلى ما لانهاية.

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **الحرّية في الفنّ** – ص 74.

2 زكرياء إبراهيم: **مشكلة الحرّية** –مكتبة مصر – الطبعة الثّالثة – دون تاريخ – ص 182.

إنّ الوعـــي الدينامي بتعبير شاكر حسن: "هو تجاوز مستمرّ وعودة على بدء من أجل الكشف عن الحقيقة [..] إنّه التّشابك ما بين الفعاليّات الإنسانيّة [..] من أجل خلق العالم"[1]

ويعتبر هذا الرّبط بين الفنّ والحقيقة تأكيدا حاسما على رؤية شاكر حسن بأنّ الفنّ هو أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة وهو ما ذهب إليه هربرت ريد نفسه حيـــنما أكّـــد علـــى الصبغة المعرفيّة للفنّ. لكنّ ينابيع هذا التّصوّر ترتبط أساسا بالطّـــروحات الوجوديّة وبالتّخصيص التّعريف المركزي للعمل الفنّي كما تجسّده أفكار الفيلسوف هيدغر وهو من الفلاسفة الوجوديين الذين فاخر بهم شاكر حسن واســـتوعب أفكارهم الأساسيّة فيما يتعلّق بالفنّ. ألم يجهر هيدغر بالقول "ما الذي يـــتمّ عمله في العمل الفنّي: إنّه انفتاح الموجود على وجوده: هو حدوث الحقيقة"[2] وقـــد نتبيّن نفس العبارات التي صرّح بها شاكر حسن عن الفنّ الحقيقي حين أقام تباينا بين الحقيقي والزائف. يتساءل شاكر حسن: "هل كانت اللّوحة إلاّ سطحا ذا بعدين يحاول الفنّان أن يضمّنه رؤياه عن الحقيقة بأبعادها؟"[3] وهو يستوعب بعمق كـــبير مـــا أثـــاره هيدغـــر: "نحن نبحث عن حقيقة العمل الفنّي لنجد فيه الفن الحقيقي."[4]

2-1-2-الشعار:

يـــتلخّص الشعار في إعلان التّعبير عن الوعي بحريّة الفنّان الذي يكون فعله في العمـــل الفنّـــي جمـــاع صلاته بذاته وبمجتمعه فيكون الأداء الفنّي تعبيرا عن لحظة اشـــتمال وتوحـــيد لكلّ الأجزاء في الذّات المبدعة. لكنّ هذه الذات التي تعيش في مجـــتمع له سماته المميّزة تتطلع إلى تجاوز هذا العالم نحو عالم جديد لكنها تبقى ممزّقة بين العالمين، إنّها تحيا أزمة، إذ كيف يتسنّى لها التّعبير عن العالم الجديد دون القطع مع ما هو زائف في عالمها القديم. هذا الإشكال الذي يطرحه آل سعيد على الفعل الإبداعـــي ذاته، يضعه شرطا أو شعارا للفنّان. فليس هناك عمل فنّي غير قائم على

1 شاكر حسن آل سعيد: **الحريّة في الفنّ** – ص 48.

2 مارتـــان هيدغـــر: **أصـــل العمل الفنّي** – ترجمة عن الألمانيّة: أبو العيد دودو – منشورات الاختلاف، الجزائر 2001 – ص 55.

3 شاكر حسن آل سعيد: المرجع نفسه – ص 56.

4 المرجع نفسه – ص 55.

مبدإ الصّراع بين عالمين: عالم زائف وعالم حقيقي. وما تجاوز العالم الزائف إلاّ بالتّعبير الحادّ عن العالم الحقيقي أي بطرح موقف الإنسان من العالم الخارجي في شكل ثلاثة عناصر: وحدة الإنسان بالإنسانيّة والإنسان بالطّبيعة وكلاهما بالخليقة. يذكر شاكر حسن: "العمل الفنّي لهذا السّبب هو تعبير عن أزمة، اجتماعيّة وطبيعيّة في نفس الوقت لأنّه نفاذ الفنّان من واقع لواقع ينتفي فيه عذابه.. توتّره وتناقضاته في مجتمع يسوده التّفكير الطّبقي، والصّراع ما بين الطّبقات إلى عالم آخر تنتفي فيه الطّبقات والصّراع معا."[1]

لكنّ شاكر حسن ينتمي إلى الطّبقة البرجوازيّة المثقفة فكيف يستطيع أن يتخلّص من وضعه الطّبقي باتّجاه وضع لا طبقي؟ أي كيف يرسم خارج هذه المواضعات الطبقيّة؟

إنّ شاكر حسن يعلن شعار التّعبير عن جوهر التّوجّه الاجتماعي وهو الحرّيّة فلا شكّ أنّ الفنّان ينتمي إلى واقعه ولكنّه يدعو إلى عالم جديد يتّحد فيه الإنسان بالطّبيعة في ترابط كبير بين الجزء والكلّ وبين جميع الملامح الإنسانيّة والحيوانيّة والنّباتيّة والشيئيّة.

يقوم الشّعار بدور إعلاني عن هويّة العمل الفنّي من خلال الأسلوب وهو بذلك يحقّق ما جاء في العنصر الأوّل من مقوّمات العمل الفنّي أي التّجاوز الذي يفيد التّخطّي في المستوى الأسلوبي. ولا شكّ فإنّ شاكر حسن الذي خبر نقلات كثيرة في حياته الفنّيّة يؤمن بأنّ اللّوحة في حالة تخطّ دائم وهي تعكس شخصيّة الفنّان التّعبيريّة التي تكره الجمود وتنخطف إلى مغامرة الوجود ومغامرة الشّكل والأسلوب.

ويبيّن شاكر حسن كيف ينهض العمل الفنّي على فكرة التّطوّر. فلا تنطلق مواجهة اللّوحة من فكرة تامّة ونهائيّة بشأن ما سيقع إنجازه، إذ تنشأ الفكرة الجنينيّة ومنها تنشأ مراحل العمل أثناء فعل الإنجاز ذاته. ألا يعتبر ذلك نوعا من التّجاوز في مستوى فعل الرّسم ذاته فقد ضمّن شاكر حسن بمثل هذا التّصوّر اعتراضه الكلّي على فكرة مطابقة المنجز الفنّي للتّصوّرات الأوّليّة التي تنطلق منها اللّوحة وهو بذلك يتجانس مع مبدأ الفنّ الحديث في نبذ الارتهان بالنّموذج التّخطيطي والإيمان بأنّ اللّوحة تتشكّل وفق سياقات إنشائها ووضعيّة منشئها/الفنّان.

---

1 المرجع نفسه – ص 59.

إنّ الـــشّعار يحيلنا على تلمّس شاكر حسن لمعنى إنشائيّة اللّوحة وإن كان لا يـــصرّح بهذا المصطلح تحديدا الذي يفيد لدى الإنشائيّين معنى La Poïétique و لم نجـــد في أيّ مـــن مؤلّفات شاكر حسن إشارة إلى طروحاتهم، رغم أنّه منغرس في الفكرة الأساسيّة لهم، في كيفيّة النّظر إلى العمل الفنّي في صلته بالفنّان حيث يذكر: "إنّ العمـــل الفنّـــي هـــو سلـــسلة حـــضوريّة زاخرة بشتّى الاتّجاهات الطّوليّة، والمـــستعرضة، والعموديّة، للوعي، فليس بينها من حدود في الواقع.[...] إنّ طريقة امتطائـــي لدرّاجة مثلا هي أنا. كما أنّ الأثر الذي تتركه الدّرّاجة بواسطة عجلتيها على الطّريق هو أثري أنا أيضا".[1]

إنّ هـــذا الانـــدغام بـــين الفنّان وعمله بقدر ما يفيد التّوحّد فإنّه يفضي إلى الصّيرورة، أي إلى عمليّة حيويّة أساسها الحركة المتجاوزة. لذلك ربط شاكر حسن هـــذه الحـــركة بـــشرط أساسي وتمثّل في أن يكون التّعبير الفنّي متولّدا من وعي "متعاصـــر" مع اللّوحة. ويقصد بعبارة "التّعاصر" دلالة "التّزامن" أي انبناء الوعي الفنّي في اللّحظة ذاتها لفعل الأداء ويكوّن هذان الفعلان ما يسمّيه بالتّعبير الفنّي أو أسلوب الفنّان.

إذن تـــتحقّق هـــويّة التّعبير الفنّي وبالتّالي هويّة الفنّان لاحقا من خلال تأكيد ديناميكـــيّة العلاقـــة بين الفنّان وعمله وهو ما أقرّته **"الإنشائيّة"**.[2] إذ يقول رونيه باسّـــرون: "إنّ الموضـــوع الخاصّ للإنشائيّة لا يتّجه نحو الفنّان وإنّما ينهض على العلاقة الدّيناميكيّة التي توحّده مع عمله وهو في وصال معه."[3] وليس في هذا الرّأي مـــا يخالف وجهة شاكر حسن بل إنّه يدعمها، غير أنّ تلمّس الفنّان لهذا المعنى لا يجعـــل منه منخرطا في تيّار "الإنشائيّين" بل حسبه أنّه تفطّن إلى الدّلالات الحديثة

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **الحريّة في الفنّ** – ص ص 52-53

2 نعـــتمد لفظة إنشائيّة في معادل اللّفظة الفرنسيّة La poïétique وقد تبوّأ هذا المصطلح منزلة كبيـــرة فـــي تيّارات الحداثة الغربيّة، انطلاقا من إسهامات المدرسة الفرنسيّة ومن أعلام هذا التّيّار رونيه باسّرون. ويعود هذا المصطلح إلى اللّغة اليونانيّة ويفيد معنى عمليّة الخلق الفنّي والوضـــع والإنشاء. ولئن ارتبط معنى المصطلح في الفرنسيّة طيلة قرون بالخطاب اللّغوي وتخصيـــصا الشّعري، حيث وقف على تحديد نظم وقوانين الشّعر ثمّ دلالته النّظريّة العامّة، فإنّـــه أصـــبح يخـــتصّ لاحقا بالعمل الفنّي، فقد عبّر باسّرون عن عدم تقيّد "الإنشائيّة" بفنون القول.

3 **R. Passeron**: *La poïétique*, in Recherches Poiétiques, Tome 1, édition Klincksieek 1975, p. 16.

للعمـــل الفنّي رغم انعدام اطّلاعه على أصول المبحث الإنشائي، لكنّ معرفة شاكر حسن آل سعيد بالحداثة الشّعريّة واطّلاعه على نتاجات الحركة السّورياليّة قرّبه من إدراك أهمّيّة صلة الفنّان بعمله، فركّز على العمل الفنّي وهو بصدد التّشكّل خارج مواضعات التّخطيط العقلاني المسبق، بل ما كان يهمّ شاكر حسن هوتكوّن العمل وفـــق عمليّة مفتوحة على احتمالات الصّدفة والزّمن والمكان والحالة الفنّيّة، لأنّه لا يقول بوجود وعي سابق متصلّب يقهر الفعل الفنّي ويجعله مجرّد إجراء حرفي.

2-1-3-الإنكار:

يمثّل الإنكار استرسالا في التعبير عن إنجاز عمل فنّي متجاوز للتّقاليد الفنّيّة البالية. لهـــذا فالإنكار هو خروج عن القيم التقليديّة وهو خروج تقني أيضا في مستوى التّعبير في اتّجاه ما هو طبيعي وهو صهر أيضا لقيم الفنون الشعبيّة التي لها صلة بالحياة. ولكن هل يعني إنكار هذه القيم جميعها تعبيرا عن فنّ خال من التشخيصيّة؟

يبـــيّن شاكر حسن بطريقة ملتبسة بعض المصطلحات المتعلّقة بذلك فهو يعتبر أنّ الإنكار هو خروج عن "التّحديدي" و"الشّكلي" و"التّجريدي" و"اللاّشكلي". ويقصد بـــــ "التّحديدي" كل ما يتّصل بالتّمثيل وتجسيد الشّكل الطّبيعي المرئي على السطح التّـــصويري فالموضوع التّحديدي هو كلّ ما يمثّل واقعا ما أمّا الموضوع التّجريدي فهو نقـــيض ذلك لأنّه يتعلّق بالحقائق نفسها ولكن بأكثر عموميّة. أمّا التّعبير الشّكلي فما يتّصل بالأشكال الهندسيّة أو بالخطوط بينما اللاّ- شكلي فهو كل تعبير لا هندسي.

وتـــبدو كلّ هذه التحديدات الاصطلاحيّة مقتضبة ويسودها التّشوّش إلاّ أنّ غاية شـــاكر حسن الأساسيّة تتمثّل في إنكار الاعتماد على تصوّر تعبيري واحد بدعوى أنّه الحقـــيقة التّعبيريّة المثلى بل إنّ الفنّان مطالب بإنكار جميع هذه القواعد. لذلك يدعو إلى إنكـــار المنظور الجوّي كشرط أوّل. فيبيّن أنّ "المنظور الجوّي هو مغزى الوهم الواقعي لأنّـــه بحدّ ذاته تشويه للمظهر الطّبيعي"[1] فعدم الالتزام بالمنظور الجوّي يقودنا إلى رؤية الأشـــياء على حقيقتها ويتعرّض هذا الموقف بشكل مباشر لمسألة الإيهام في الفنّ فقد نذر عصر النّهضة الأوروبيّة كلّ إمكاناته لبلوغ هذا المطمح في مستوى تحقيق المحاكاة، باعتبار أنّ الفنّ هو مرآة الطبيعة وأمكن التّغلّب على مشكلات المنظور بتحقيق الشكل ذي الأبعاد الثّلاثة على سطح ذي بعدين. أمّا الإنكار الثاني فهو تجاوز وحدة اللّون في

1 المرجع نفسه – ص 67.

الـــشكل والـــشكل في الخطّ ليصبح العمل الفنّي أقلّ زيفا أي أقلّ إيهام. ولكن كيف يـــتحقّق إنكـــار هذه العناصر في العمل الفنّي والمناداة بذوبانها في بعضها البعض؟ ألا يكون ذلك من باب الاستحالة إذ ينبغي عندها مساءلة العناصر في جوهر وجودها أي مساءلة طبيعة الفنّ التّشكيلي نفسه؟

ينـــسجم شاكر حسن مع المنظور الرّوحي في الفنّ الإسلامي عامّة، إذ يوضّح بابا دوبولو هذه الأهمّيّة التي يكتسيها رفض المنظور في الفنّ الإسلامي بقوله: "[..] أهـــمّ الـــسّمات الخارجيّة التي تطبع الرسم الإسلامي وهي انعدام المنظور وبصورة عامّـــة الـــرّفض الظّاهري للبعد الثّالث، ورفض خداع الحواس خاصّة منه تضاؤل الأشـــياء بمفعـــول المسافة والتّأثيرات الجويّة [...] ثمّ إنّ تمثيل البشر لن يكون أبدا مشخّـــصا ومـــشبّها تشبيها واقعيّا [..] فجماليّة الرّسم الإسلامي كما سبق جماليّة تتعلّق بالماهيّات وهي نموذجيّة.[1]

وبالـــتّوازي مع ذلك يقترح شاكر حسن تجاوز استقلال العنصر الفنّي بذاته لهـــذا يدعـــو إلى تجاوز الزّخرفة لأنّ في استقلال العنصر نوع من فردانيّة الإنسان وتمجيد للحرّية الفرديّة لهذا فعلى الفنّان أن يكون عفويّا في تعبيره الفنّي وغير ممجّد للنّاحـــية العقلـــيّة فـــيوازي خـــروج الفنّان إلى الطبيعة بعدم احتكامه إلى التّوجّه الأكاديمـــي الـــذي ليس غير توجّه بورجوازيّ. وفي هذا إشارة إلى طبيعة الممارسة الفنّـــية التي تنبني على العفويّة وتنشدّ إلى المستوى الحسي والغرائزي بل والفطري لدى الإنسان.

وأمّـــا الـــشكل الـــثّالث للإنكار فينبني على العودة إلى الفنّ البدائي ورسوم الأطفال ورسوم المجانين أي الانخراط في بساطة التّعبير واستيعاب الفعاليّات الشّعبيّة. فالرّسام يصهر في داخله كل مظاهر مجتمعه.

2-1-4-الرّؤيا:

يحـــدّد شاكر حسن استخدامه لهذا المصطلح: "نستخدم مصطلح الرّؤيا كناية عـــن الحلـــم اســـتخداما جديدا. فهو مصطلح جماليّ يجمع ما بين رمزيّة الأحلام ورؤيويّة الفكر الإبداع، أي إيديولوجيّة الفنّان الطّوبائيّة"[2]

---

1 بابادوبولـــو: **جمالـــيّة الرّسم الإسلامي** – ترجمة علي اللّواتي – نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد اللّه، تونس –1979– ص ص 39-40.

2 المرجع نفسه – ص 72.

منذ البدء نفصل بين الرّؤية والرّؤيا فبينهما اختلاف كبير إذ ترتبط الرّؤية بالبصر وتطلق على ما يراه الإنسان إزاء الأشياء بينما الرّؤيا مختصّة بالنّوم على حين أنّ الرّؤية تختصّ باليقظة. والرّؤيا بالخيال أو انطباع الصورة المنحدرة من أفق المخيّلة إلى الحسّ المشترك[1] ويمكن ردّ الاستعمال الاصطلاحي في تصوّر شاكر حسن إلى ينبوعين أساسيين أوّلهما ذيوع المصطلح في الأدبيّات الصّوفيّة إذ تعتبر الرّؤيا جزءا من ستّة وأربعين جزءا من النبوّة وهي تختصّ بالأولياء وثانيهما هيمنة هذا المصطلح في خطابات تحديث الخطاب الفني والأدبي في أواسط القرن العشرين ولا تخفى صلة شاكر حسن بذلك ومدى أثر الحركة السّورياليّة عامّة في إذكاء إجرائيّة هذا المصطلح كما كانت لحركة الشعر العربي أثرها البيّن في تقرير مصطلح الرّؤيا. لقد استحالت الرّؤيا إلى موقف، فهي تقوم على التّجربة الباطنيّة التي تستدعي التّأمل، يورد الشاعر أدونيس: "الرّؤيا قفزة خارج المفهومات السّائدة.. تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها"[2] و"الرّؤيا إذن نوع من الاتّحاد بالغيب"[3] وهي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه. وهو ما يسمّيه ابن عربي بعلم النظرة. ولا تأبه الرّؤيا بعالم المنطق أو العقل.

إنّ للرّؤيا في تقدير شاكر حسن أصولا واقعيّة لكنّها لا ترتبط بالحسابات الدّقيقة: "هي عمليّة إبداع صرف لا تعتمد على حسابات دقيقة عقلانيّة قبل أن تكون حرّية الفنّان في عمله الفنّي"[4] لأنّ الفنّ الذي يعتمد على القياسات الدّقيقة في بناء عناصره يؤكّد الطابع المدرسي والأكاديمي ولا يتلاءم مع الرّؤيا فما معنى حرّية الفنّان وهو مقيّد بكلّ هذه الإكراهات الفنيّة؟

هناك فصل في هذا الجانب بين أمرين أساسيين في منصب الفنّان ذاته: بين البعد المهاري/الأدائي le savoir faire وبين أن ينشئ الفنّان عمله بشكل متحرّر ومنجذب عاطفيا وفكريّا إلى عالم آخر، هو عالم الإبداع وواسطته الحدس وهو عماد الرّؤيا. لهذا يعتبر الفن البدائي فنّ الرؤيا إذ يجمع بداخله الحلم واللاّشعور. وتقترن الرّؤيا بالرّمز في شكله العام إلاّ أنها تتجاوزه وما وصل

1 أنظر: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** – ص ص 604– 605.

2 أدونيس: **زمن الشعر** – دار العودة، بيروت – الطّبعة الثّالثة – ص 9.

3 أدونيس: **الثّابت والمتحوّل** – ج4 – دار السّاقي – من دون طبعة وتاريخ – ص 150.

4 شاكر حسن آل سعيد: **الحرّية في الفنّ** – ص 73.

شـــاكر حسن الرّؤيا بالرّمز إلاّ لإدراكه بقرابتهما من حيث الوظيفة التّخييليّة أيضا.[1]

إنّ شـــاكر حـــسن يضع تصوّرا للعمليّة الإبداعيّة ذاتها. فالعمل الفنّي مستقلّ بذاتـــه وهـــو يكشف للفنّان عن الحقيقة ويتوافق هذا الرّأي مع التّصوّرات الحديثة للعملـــيّة الإبداعيّة حيث يرى إهريترفيغ أنّ "الفنّان يغمره شعور بالتّوحّد مع عمله الفنّـــي، إنّهـــا وحدة محيطيّة صوفيّة مثلما يشعر الرضيع، في صلته بثدي أمّه، بأنّه يـــشكّل معهـــا كائنا واحدا [...] إنّ الفنّان يرى في العمل الفنّي مؤسّسة مستقلّة منفلـــتة عن سيطرته ولها مسافتها المخصوصة عنه"[2] فالعلاقة بالعمل الفنّي ليست خاضـــعة للضّوابط ويتحقّق ذلك في تبلور مفهوم الحرّيّة عند الأداء الفنّي الذي لا يـــسيطر فـــيه الفـــنّان على المادّة سيطرة كلّية. فطريقة وضع الألوان ترتبط بهذه الوضـــعيّة" إنّ طـــريقة التّلوين هي بحدّ ذاتها رؤيا حينما ستقول دفعة واحدة تلك الحقـــيقة الرّاهنة"[3] غير أنّ مثل هذه التّحديدات تبقى طموحة وعصيّة أحيانا كثيرة علـــى الإنجاز، فشاكر حسن مأخوذ بوضع صوفي يتّصل بإنشائيّة العمل الفنّي ذاته لأنّه كثيرا ما يشدّد على أنّ تجسيد الوعي لا يتمّ إلاّ من خلال العالم الفنّي ويوجزه بإحكـــام في هذه القاعدة: "إنسان في حالة فعل"[4] أي أنّه يشدّد على أهمّية الحركة Le geste في تكـــوّن العمل الفنّي وقد تأثّر في هذا السّياق باتّجاه التّصوير الحركي Peinture gestuelle الـــتي شهدها الغرب بعيد الحرب العالميّة الثّانية ومن مبادئها الأساسيّة أنّ الحركة الحرّة للفنان في صلته بلوحته هي منتهى التّصوير نفسه، فالعمل

---

1 أنظر: جيلبير دوران: **الخيال الرّمزي**– ترجمة علي المصري – المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر – الطبعة الأولى 1991.
يبـــيّن دوران وظائف الخيال الرّمزي التّحويليّة والتّوليديّة باعتبار الخيال الرّمزي نفي الفناء الـــذي يمارسه الموت والزّمن وبالتالي يشغل الرّمز وظيفة التّجديد والإعلاء النّفسي وهو ما يلتقـــي مع بعض وظائف الرّؤيا. كما أنّ الرّمز لغة كونيّة فهمها متاح لكلّ إنسان وتتميّز عن العلامـــة لأنّ هـــذه الأخيـــرة ملازمة للاعتباطيّة في حين أنّ الرّمز يقتضي صلة متجانسة ومـــتآلفة بـــين الـــدّال والمدلـــول. وهـــو ماأشار إليه جون شوفالييه Jean Chevalier في:
Dictionnaire des symboles - Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 10

2 **Ehrenzweig**: *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974, p 159.

3 شاكر حسن آل سعيد: **الحريّة في الفن** – ص 75.

4 المرجع نفسه – ص 56.

الفنّي لا يساوي شيئا قياسا إلى الفعل الوجودي L'acte existentiel الذي ينشئه. وقـــد عبّر هذا الاتّجاه عن تجاوزه للإرث الفنّي الغربـــي الذي يعتمد على أصالة التّقنـــية وعلـــى وضع استطيقي أمثل وسابق على الفعاليّة التشكيليّة، فنادى بهدم الضوابط الجماليّة والأغراض الفنّيّة بالعودة إلى الينابيع الأولى للخلق. فالتّصوير هو صـــفاء وبـــدء وتكوّن Genése وهي مستويات جديدة لها في المضمر الفني صلة بـــثلاثة روافـــد أساسيّة وهي: السورياليّة والفرويديّة وكتابات كاندنسكي وبول كلي.

لقـــد قـــرن شاكر حسن بين تحرّر الحركة وامتداد الرّؤيا كتعبير عن الجوهر الإنـــساني فيلتقـــي بالاشـــتراط الأساسي الذي رفعه التّصوير الحركي كما يبيّن مارجـــيت روال: "يطالب فن الحركة بحقوق الكائن البشري في مواجهة الحضارة والـــتّاريخ: إزاء نزعة ماديّة ولا إنسانيّة متنامية. إنّ التصوير الحركي محاولة لإعادة الاعتـــبار للإنـــسان قياسا إلى منتجاته وإعادة الاعتبار للإنسان وهو في حالة فعل قياســـا إلى منـــتجات الفعل ذاته."[1] لهذا، فالرّؤيا الفنيّة موصولة بهذه الرّوافد أيضا وهي أساسيّة في تفكير شاكر حسن ويشير إليها في خطابه فـــ "الرّؤيا" تتقاطع مع التّصوّرات الفرويديّة للحلم وللاّوعي كما تتواشج مع الطّروحات السورياليّة.

هـــذا التّأكـــيد على دور الحركة Le geste والفعل L'acte في العمل الفنّي يـــتجاور مع طروحات الفنّان الأرجنتيني لوتشي فانتانا[2] الذي عدّ من أهمّ الفنّانين الذين تأثّر بهم شاكر حسن إذ أنّ فاعليّة التّكرار هي التي تمنح العمل الفنّي قيمته في مـــستوى تكـــرار الحركة على سطح اللّوحة فيغدو الفعل الحرّ والديناميكي أساسا للعمل الفنّي وبعبارة أنطونيو توليير وهو من كتب بيان "الفضائي 1" لجماعة فانتانا: "يظـــلّ الفنّ أبديّا مادام حركة ولكنّه يفنى كمادّة"[3]. إنّ العمل الفنّي يختزل بشكل

---

1 **Margit Rowell**: *La peinture Le geste L'action*, Klincksieck 1985, p. 10.

2 **لوتـــشي فانتانا Lucio Fantana**: فنّان أرجنتيني من أب إيطالي، عايش أجواء الحركة المستقبليّة الإيطالـــيّة وفي ثلاثينات القرن العشرين عاشر المجموعة التّجريديّة قبل الالتحاق بـــ "التجريديّة – الإبداعـــيّة" وفـــي ســـنة 1940 عاد إلى الأرجنتين لينشئ الأكاديميّة الحرّة، أين درّس فنّ النّحت، وكـــتب "البـــيان الأبـــيض Manifesto Blanco" ثمّ عاد إلى ميلانو أين جرّب إمكانيّات التّصوير والخزف في نطاق رؤيته الجديدة في التّعامل مع فضاء العمل الفنّي وتوفّي سنة 1968.

3 **Antonio Tullier**: *Spatialistes 1,* in Catalogue Lucio Fantana, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 283.

جـــذري في الحركة فتصبح منشأه ومنتهاه، لأنّ هذه الحركة تأخذ من المادّة طاقتها الفاعلـــة فيتحوّل الفنّان إلى قابض على المنبع المولّد للطّاقة وتكون المادّة والفضاء في حـــوار مباشر مع الحركة. يذكر فانتانا: "إنّنا نلتفت نحو المادّة وتطوّرها باعتبارها ينابيع الوجود. إنّنا نستعير طاقة المادّة ذاتها، بل ضرورة وجودها وتطوّرها [...] إنّنا نـــريد أن نكون قريبين من الطّبيعة مثلما لم يعرف ذلك فنّ على امتداد تاريخه."[1]
وبقدر ما كان آل سعيد مؤمنا بأثر الحركة وبطروحات فانتانا فإنّه أميل في تصدّيه لعنصر المادّة في العمل الفني، إلى الفنّان أنطوني تابياس. يمجّد فانتانا الحركة الصّافية التي تضع على اللّوحة أثرا للطّاقة Une trace d'énergie من خلال الشّقوق والصّدوع والشّروخ دون خلق مادّة جديدة على نسيج اللّوحة سواء كانت ملوّنة أو"حوشيّة" وفظّة Brutale[2] مثلما انتبه إلى ذلك معاصره تابياس. والجدير بالملاحظة أنّ شاكر حسن يزاوج بين الطّرحين في شكل توليفي فيؤكّد من جديد عمله التّوليفي.

4-5- الوهج:

لقـــد اســـتفاد شـــاكر حـــسن من البيان السّوريالي. يذكر أندريه بروتون: "الـــسورياليّة حركة آلية نفسيّة خالصة، بفضلها تقوم محاولة للتّعبير إمّا شفاهيّا أو كـــتابة أو بأيّ صورة أخرى، عن الوظيفة الحقّة للفكر [..]تستند السورياليّة على الإيمـــان بالحقـــيقة الأسمى لأشكال معيّنة مهملة من القرائن المتداعية، بقدرة الحلم الطاغـــية، بتلاعب الفكر المجرّد من كلّ غرض. إنّها تنزع إلى نسف الميكانيكيات النّفسيّة الأخرى وتحلّ مكانها في حلّ مشكلات الحياة الرّئيسيّة."[3]
لم يكن هذا التّعريف غائبا على شاكر حسن لإقراره بأنّ "الفنّ السوريالي هو فـــنّ الـــرّؤيا"[4] وأنّ المبحث السوريالي يقترب من مطمحه الفنّي، لكنّه لا يتّفق مع الـــسورياليين في المنـــتج الفنّي قدر اتّفاقه معهم في الحدّ من الوظيفة الطّاغية للعقل

---

1 **Lucio Fantana**, Ibid, p. 23.

2 أتخيّـــر اســـتخدام لفظـــة "حوشي" كمرادف لـــ Brutael لما في اللّفظة من معنى المستهجن والدّخـــيل وغير المألوف والمنفّر والمبتذل وكلّها مترادفات تتماشى مع المادّة التي يستعملها الفـــنّان الحـــديث خارج سجلّ المادّة الفنّيّة كالتّراب والوحل والورق والحبال ونشارة الخشب والمعادن على سطح اللوحة.

3 **André Breton**: *Manifeste du surréalisme*, Gallimard 1985, p. 40.

4 شاكر حسن آل سعيد: **الحرّيّة في الفنّ** – ص 79.

وللطّـــرق العلميّة ولئن دعا بروتون إلى إيلاء الحلم مكانته الأساسيّة في الفعل الفنّي فـــإنّ منزلة الرّؤيا لدى آل سعيد توازي الحلم، لهذا اعتبرها مرحلة تمهيديّة للوهج وهو بلوغ العمل الفنّي لحظته القصيّة عن طريق اختزال العناصر (اللون - الدّرجة- الـــشّكل- المنظور) إلى الانطباع على اللّوحة، لكنّ هذا الانطباع الرّؤيوي وبالتّالي المـــتوهّج هو الذي تكون فيه البقعة اللّونيّة أكثر من بقعة على سطح بل من خلالها يمكـــن أن نعبر إلى عالم. ويعتبر شاكر حسن هذا العالم أقرب إلى العالم الجنيني بل يطـــرح السّؤال الآتي: "ألا يتسنّى لنا أن نسترجع مشاعرنا الجنينيّة؟ بل أن نعبّر عن شخـــصيّاتنا كما عبّرنا عنها ونحن أجنّة؟"[1] ويردّ هذا السّؤال إلى المنزع الصّوفي في النّظـــر إلى العمـــل الفنّي والقاضي بطلب الفناء بما هو نعت كياني لدى المتصوّفة فـــــ "الفـــناء نسبة الشّخص إلى الكون"[2] فشاكر حسن يعتبر الوهج حالة ذوبان الـــبداية في النّهاية وبلوغ "نطفة الوعي" أي إلى البديهة الأولى وإلى الطبيعة حيث الكينونة محضة وخالصة من العقل والعاطفة والحسّ. إنّ "الوهج" يحوّل العمل الفنّي إلى الـــواقعة الجنينيّة فهو البداية والنّهاية في آن واحد وما الحياة الجنينيّة غير انفتاح علـــى حالة ما قبل الإبصار واللاّوعي. وهو مرحلة قصوى يبلغها الفنّان بالتّجربة حـــيث تتجمّع كلّ عناصر العمل الفنّي في البقعة الواحدة لبلوغ المتعة الفنّيّة، لهذا يمثّل الوهج شدّة الضّياء والحرّ معا علامة على مرحلة عليا في العمل الفنّي تصل حدّ الاحتراق وهو تعبير ضمني عن حال قصوى يبلغها المتصوّف هي حال الفناء. أليس "الوهج" لدى أهل الكشف هو تجلّ وخلق جديد؟

بـــذلك تتحوّل اللّوحة الفنّيّة إلى مجال تصوير الحقيقة المجرّدة للإنسان بفضل التّخلّي عن المنظور والتّعبير عن رؤيا الأشياء في تحرّر كلّي للفنّان الذي يرسي حرّيّة العنـــصر الفنّـــي أيـــضا علـــى السّطح التّصويري خارج الوضعيّات الزّخرفيّة أو الإيضاحيّة.

يـــتحوّل العمل الفنّي إلى نقطة التقاء الذّات باللاّ- ذات وهي مسألة في غاية التّركيب لدى شاكر حسن إذ يعتقد أنّ اللّوحة الغير المنجزة أي وهي مجرّد قماشة أو لـــوح خـــشبـــي أو جدار، هي تامّة بينما اللّوحة الفنّيّة المليئة بالعلامات تكون ناقصة. يورد في هذا الصّدد: "تؤكّد لنا طبيعة العمل الفنّي أنّ ما من عمل يمكن أن

---

1 المرجع نفسه - ص 81.

2 سعاد الحكيم: **المعجم الصّوفي** - دار ندرة، بيروت - الطّبعة الأولى 1981 - ص 203.

يعتـــبر إنجــازا تامّا".[1] إنّ وضع النقصان المتلبّس بالعمل الفنّي يتجانس مع الرّوافد الفنّيّة التي يستقي منها شاكر حسن تصوّراته والمتّصلة بـــ "التّعبيريّة التّجريديّة". ألم يعلـــن آرشيل غوركي: "أنا أؤمن بالأبديّة لذا لم أكمل رسما قطّ. أنا أحبّ الرّسم لأنّـــه شيء لا أبلغ نهايته قطعا. أحيانا أنهمك بالعمل على خمس عشرة أو عشرين قطعـــة في الوقت ذاته. أفعل ذلك أحيانا لأنّي أرغب في فعله، لأنّي أحبّ أن أغيّر أفكاري مرارا لكنّ المهمّ هو الاستمرار في الرّسم وعدم إكمال الرّسم."[2]

وتكمـــن أهمّـــيّة هذا الإقرار في تحديد طبيعة العلاقة بين الفنّان والعمل الفنّي فشاكر حسن يحرص على التّوحيد ما بين عالمين: عالم اللّوحة وعالم الفنّان الذي له مواصفات التّجاذب التي يعيشها العالم الفنّي بين أن يكون ممتلئا بالعلامات وبين أن يقتنع الفنّان بأنّه كامل دون تلك العلامات وهو ما سيأتي تفصيله في عمليّة الرّسم بالبعد الواحد على سطح ذي بعدين.

إجمالا فإنّ مصطلح "الوهج" بالنّسبة لشاكر حسن هو جوهر الرّؤيا الفنّيّة عند تحقّقهـــا في الأثـــر الفنّي، وهو مرحلة قصوى يضمحلّ فيها الفنّان لأنّه تفتّح على الـــلاّ- منجز واقتران بالبداية والنّهاية في وقت واحد وهو ما سيصطلح عليه لاحقا بـــ "الزّمام".

ولئن انفتحت أبعاد العمل الفنّي على تجربة شاكر حسن فلقد ترسّخت هذه المصطلحات في جدول اصطلاحي أكبر هو"البعد الواحد".

2-2- البعد الواحد وجهازه الاصطلاحي:

يعتـــبر مصطلح "البعد الواحد" من أهمّ المصطلحات التي رافقت كتابات شاكر حـــسن ورافقها جدل كبير حول طبيعة الاستخدام إذ تحوّلت إلى صفة تيّار فنّي كامل في ســـبعينات القـــرن العـــشرين ولم يحـــدّد شاكر حسن المصدر الذي أخذ عنه هذا المصطلح. إذ يرى شاكر لعيبـــي "أنّ وثائق جماعة "البعد الواحد" لا تشير بوضوح إلى مـــصدر تسميتها ومعناه"[3] ويضيف أنّ آل سعيد قدّم المصطلح "من دون أن يحيلنا على أصـــول التّسمية في المصادر التّراثيّة القديمة وليرتبط المصطلح بأذهان الكثيرين كاختراع

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **الحرّيّة في الفنّ** – ص 114.

2 ورد الشاهد في كتاب **الحركات الفنّيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية** – ص 26.

3 شاكر لعيبي: **خرافة الخصوصيّة في التّشكيل العربي المعاصر** – مرجع سابق – ص 51.

شخـــصي"[1] بينما يفترض أنّ أصول هذا المصطلح تعود إلى الخوارزمي الذي أورد في كـــتابه "مفاتـــيح العلوم": "الخطّ هو المقدار ذو البعد الواحد"[2] كما أنّ إخوان الصّفا اســـتعملوا في حديثهم عن الخطّ مصطلح "الصّفة الواحدة". لكنّ المصادر التّراثيّة تبيّن أيـــضا استعمال ابن سينا لمصطلح "البعد الواحد" في كتابيه "علم الهيئة" و"الطّبيعيّات"[3] وقد تكون صلة شاكر حسن أوثق بابن سينا من غيره من الفلاسفة المسلمين.

إنّ ظهـــور هـــذا المصطلح في تجربة شاكر حسن الذي كانت أعماله الفنّيّة تعبيريّة في الخمسينات وملازمة للتّخطيطات حول حكايات ألف ليلة وليلة أعلنت انتـــسابه للمنحى التّجريدي في الفنّ العربـــي الإسلامي حيث لا يمكن البحث في مـــصطلح "البعد الواحد" إلاّ باستدعاء قضيّة التّجريد في الفنّ وفي ظلّ سؤال الهويّة الفنّيّة، فخارج هذين العنصرين لا يمكن أن ندرك قيمة الطّرح النظري الذي اقترحه الفنّان أو أن نعقل وجاهته.

2-2-1- المرتكزات الأصوليّة لمصطلح البعد الواحد:

إنّ نزعة "البعد الواحد" لها مرتكزات تجمل في ثلاثة أصول كبرى وهي اتّخاذ الحـــرف العربـــي موضوعا للعمل الفنّي كما بيّنا آنفا وقد تشكّل في تجربة شاكر حـــسن في إبدال الحرف بالوحدة الزّخرفيّة والوحدة الزّخرفيّة بالوفق وثانيا باعتماد الخطّ كعالم أبعادي يسبق ظهور الشّكل وثالثا إحلال التّناقض في عمليّة التّوفيق بين عالمي الخطّ والسطح التّصويري، فعالم الخطّ ذو بعد واحد بينما السّطح ذو بعدين. هـــذه الأصـــول الكـــبرى هي الخطوط الإطاريّة التي سارت عليها تجربة الفنّان في عـــبورها مـــن المـــسارات الاصطلاحيّة التّفصيليّة وهي: الخطّ العربـــي، الحرف، النّقطة، الوفق والتّجذّر المكاني والزّمان.

أ- الخطّ العربي:

لم يخـــف شاكر حسن اهتمامه المركزي بالخطّ العربـــي، وهو ليس اهتماما نظـــريّا أومجرّد مشغل اقتضته ضرورة مباحثه الفنّيّة بل هو على صلة وثيقة بمبحث "البعد الواحد" إذ يمثّل قاعه الخفيّ. فحين بحث عن جذر فنّي لتوجّه "البعد الواحد"

1 المرجع نفسه – ص 52.

2 أورده شاكر لعيبي في المرجع نفسه – ص 52.

3 أنظر الصفحة 128 من الأوّل والصفحة 61 من الثّاني

لم يجد أفضل من الخطّ العربـــي كمنبع ممكن لذلك، ورغم أنّ بعض الآراء النّقدية ترى في هذا الالتفات نوعا من الإسقاط – لأنّ شاكر حسن وغيره من فنّاني تجمّع "البعد الواحد" نهلوا من التّجربة الفنّيّة الغربيّة (تابياس – بول كلي – كاندنسكي) قـــبل انتباههم إلى إمكانيّة الاستفادة من فنّ حكم عليه بالجمود منذ زوال "المدرسة العثمانيّة" – فإنّ اقتفاء أثر الخطّ العربـــي وربطه بالهاجس الفنّي المعاصر كان وليد استقراء عميق وتأويلي لأصول هذا الخطّ الفنّيّة والحضاريّة.

لقد بيّن شاكر حسن أنّ الخطّ العربـــي يمثّل الهويّة القوميّة التي رآها غائرة في الماضـــي الـــسحيق ومتواصلة في حاضره ضمن ما أشرنا إليه من إيمانه بمبدإ "تجذّر الخلف في السّلف" فينطلق من مصادرة مفادها أنّ الزّخرفة الشّرقيّة هي جذر الخطّ العربــــي وهـــي أوّل إشـــارة وأوّل أبجديّـــة للفكر الإنساني. ويشير إلى قصور الدّراسات العربيّة المهتمّة بالخطّ العربـــي حيث اكتفت بالسّمة الظاهريّة فانشغلت بـــبعده الحرفي وبتقنياته وأنواعه وبالخطّاطين وبتاريخهم وأغفلت هويّة الخطّ الفعليّة التي تبيّن قيمته الحضاريّة والجماليّة. يقول في هذا الصّدد: "لا أقنع بكونه (أي الخطّ العربـــي) مجرّد فنّ حرفي يعبّر عن تقاليد معيّنة أو وسيلة تجويديّة شكليّة ذات علاقة مباشـــرة بالبنية اللّغويّة فحسب."[1] ولا نكاد نميّز في هذا الموضع إشارة شاكرحسن إلى الـــبعد الحرفي أهو متّصل بالجانب المهاري أم بمعنى امتهان الخطّ وبين الصّناعة والمهـــنة قواســـم مشتركة إلاّ أنّ الصّناعة أرفع من جهة جوهرها، يقول أبو حيّان التّوحيدي على لسان عليّ بن عيسى: "المهنة صناعة، ولكنّها [إلى الذّلّ أقرب، وفي الـــضّعة أدخل، والصّناعة مهنة، ولكنّها] ترتفع عن توابع المهنة، وفي الصّناعات ما يتّـــصل بـــه الذّلّ أيضا ولكن ذلّ ليس من جهة حقيقة الصّناعة، ولكن من جهة العـــرض الـــذي بين الصّناعة والصّناعة والمرتبة والمرتبة."[2] فهل أنّ التّعاطي الحرفي للخطّـــاط العربــــي مع الخطّ يعدمه الوقوف على ما في الخطّ من عمق روحي؟ وبالتّالي أتكون الصّناعة في حدّ ذاتها إظهارا للمعنى وامتناعا عن سواه؟

إنّ شـــاكر حـــسن يبحث في الخطّ العربـــي لا من زاوية بنيته التّركيبيّة في مـــستوى "النّـــسبة الأفضل" في وضع مقادير الحروف لكنّه سارع إلى البحث عن مقاربة مغايرة للخطّ العربـــي فقام بالنّظر إليه كبنية من خلال البحث عن المراحل

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **الأصول الحضاريّة والجماليّة للخطّ العربي**– ص 9.

2 أبوحيّان التّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** – دار الكتب العلميّة، بيروت – 2003 – ص 463.

الحياتـيّة الجنينـيّة الـتي سـبقت ولادته وقد دفعه ذلك إلى استدعاء ما يسمّيه بـــ "الأصول التّدوينيّة وما قبل التّدوينيّة" أي الوفق والزّخارف على الفخّاريّات والكـتابة الصّوريّة والمقطعيّة والمسماريّة، ويكشف هذا الاستدعاء عن مشروعه في تأمّـل البنية اللاّشعوريّة للخط العربـي من خلال إبراز صلة نموذج الخطّ الكوفي بالزّخارف القديمة لعصر ما قبل السّلالات. فهو يعتقد بأنّ الزّخارف تنشأ من مبدإ تحويـر الأشكال الطّبيعيّة النباتيّة إلى أشكال هندسيّة وهو شأن الخطّ الكوفي الذي تكـون نهايـات حروفه في شكل أوراق الورد أو أغصان النّباتات المتسلّقة بالنّسبة للكوفي المضفور وإذا ما وقفنا في السّابق على صلة الزّخرفة بالأسطورة، فإنّ شاكر حـسن يـربط آليّا بين الخطّ والمتن الأسطوري الذي حمل في طيّاته ذكرا للنّبات وشـدّد علـيه. لقد سرقت الأفعى نبات جلجامش الذي استخرج بدوره النّبات البحري في حادثة لقائه بجدّه. ويحتوي الخطّ إذن على معنى الخصوبة. ولئن بدا هذا الـرّبط مسقطا في ظاهره فإنّ اندراجه في الرّؤية الشّموليّة لشاكر حسن يعفيه من ذلك. غير أنّ التّركيز على الخطّ الكوفي يكشف ما ذهب إليه شاكر حسن من أنّ الكوفة هي التي شهدت تطوّر الخطّ العربـي، يقول: "الذي حدث في مجال تطوّر الخـطّ العربـي في ظروفه الجديدة هو أنّه نشأ في الكوفة متلبّسا بهويّته الحضاريّة"[1] وهو حكم لا يشاطره فيه يوسف ذنّون في قوله بأنّ الخطّ الكوفي ليس كوفيّا: "إنّ مجموعة الخطوط التي يطلق عليها اسم الخطّ الكوفي وهي مجموعة الخطوط الهندسيّة الـتي سـادت في القرون الأولى واستمرّت بشكل تزييني في القرون التّالية لم تكن معروفة بهذه التّسمية في زمانها وليس للكوفة دور في تطوّرها وإنّما هي في الأساس أقدم من الكوفة."[2]

إنّ صـلة الخطّ بالزّخرفة كما يبيّنها شاكر حسن تقوم على مقوّمات أساسيّة وهي:

- التّوازن L'équilibre من خلال توزيع عناصر اللّوحة الخطّيّة وتناسق علاقاتها الدّاخليّة والخارجيّة.

---

1 شـاكر حـسن آل سعيد: **الخـطّ العربي جماليّا وحضاريّا** - مجلّة المورد، العراق - المجلّد الخامس عشر 1986- العدد الرّابع - ص 54.

2 يوسـف ذنّـون: **قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوّره في عصور مختلفة** - المرجع نفسه - ص 14.

- التّناظر La symétrie أي تطابق أحد نصفي اللّوحة على النّصف الآخر بواسطة محور التّناظر.
- التّكرار La répétition أي اشتراك وحدتان في التّجاور والتّعاقب.
- التّشعّع Le rayonnement أي تكرّر الوحدة الزّخرفيّة ونموّها من الصغير إلى الكبير أو تدرّجها وتعاكسها.

إنّ هـذه المقوّمات حسب شاكر حسن، تقترب من مقوّمات الكتابة العربيّة، وبالتّالي فإنّ الرّابط بين الوحدات الزّخرفيّة السّومريّة والكتابة العربيّة يمكن أن يؤخذ من هذه الزاوية. ولكن أليس في هذا الرّبط تطرّف نسبي إذ أنّ مثل هذه المقوّمات يمكن أن تتشاكل مع أشكال تعبيريّة أخرى ولا تكون بالضّرورة ملازمة للخطّ العربي؟ ألا تكون الموسيقى مثلا قائمة على التّكرار والتّماثل والتّوازن وهي نظام قصوي في التّجريد باعتباره صوتيّا؟ ثمّ، إنّ اعتبار الوحدة الزّخرفيّة كمنبع جنيني للكتابة العربيّة يخرج عن إجماع الباحثين في اعتبار انحدار الكتابة العربيّة من الفرع السّامي الشّمالي وقد استقاها العرب من الأنباط أي أنّ أصل الخطّ العربي هو الخطّ النّبطي المتطوّر من الخطّ الأرامي. كما أنّ الخطّ العربي تولّد نتيجة ثلاث مراحل أساسيّة وهي الخطّ المصري القديم (الهيروغليفي) والخطّ الفينيقي والخطّ المسند الذي توزّع على أربعة أنواع (الخطّ الصّفوي - الخطّ الثّمودي - الخطّ اللّحياني والخطّ السّبئي - الحميري) وتفرّع عن المسند الخطّ الكندي ومن النّبطي الخطّ الحيري والأنباري ومنه الخطّ الحجازي الذي تولّد عن هندسته الخطّ الكوفي.

يرى شاكر حسن أنّ فنّ الخطّ هو كتابة زخرفيّة، لهذا يعمد إلى إجراء التّماثل بينهما وهو يقرن بينه وبين الخطّ المسماري أيضا إذ يرى أنّ "الخطّ الكوفي المربّع [...] لا يبتعد في نزعته الهندسيّة عن أسلوب الكتابة المسماريّة [...] إنّ النّظام العام للأبجديّة العربيّة كان ولا يزال الصّورة الأخرى للنّظام الزّخرفي الذي يمكننا تحديد ميلاده بالألف الثّالث قبل الميلاد"[1]

يجري شاكر حسن مقارنة بين الخطّ الكوفي المربّع والخطّ المسماري فيقف على التّقارب بينهما. ويقدّم دليلا على ذلك في اعتباره أن الأسس بينهما واحدة

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **البنية اللاّشعوريّة للحرف العربي** - مجلة فنون عربيّة - عدد1- 1984 - ص 66.

فـالخطّ المسماري يتألّف من شكل مثلّث يلتقي محيطا مستقيما من أحد رؤوسه ويشكّل وحدة مثلّثة فإنّ الخطّ الكوفي يشكّل وحدة مربّعة فيلتقيان بذلك في مستوى الاشتراك في الوحدة القياسيّة. ولكن هل يكفي ذلك للحكم بإطلاق بأنّ الخطّ الكوفي هو امتداد للتّدوين المسماري؟

إنّ تركيز شاكر حسن على الخطّ الكوفي مأتاه اعتقاده بأنّه أساس الخطوط العربيّة وأعرقها ومنه الكوفي البسيط والمورق والمضفور. ولعلّ في هذا النّزوع الانتقائي ما يفيد صعوبة تمرير مثل هذه التّصوّرات التي احتاجت من صاحبها إلى تمعّن كبير في البعد الآثاري المقارني، لأنّ مجرّد الوقوف على المتشابهات في أشكال التّعبير البشري لا ينتهي بالضرورة إلى إحلال نوع من العلاقة المباشرة التي تفيد تأثّرا وتأثيرا لشكل على آخر وقد تفطّن شاكر حسن إلى مشقّة إحكام هذا الرّبط بين خطّ مقترن بلغة القرآن أي بالمقدّس الدّيني وبين المقطع المسماري أو الزّخرفة الرّافديّة التي تنهل من الرّافد الأسطوري فعلّل هذا التّواصل والامتداد بعامل اللاّوعي البنيوي وهو جوهر أطروحته في قطاعات المعرفة الفنّية والفكريّة والصّوفيّة.

وإضافة إلى النّسق المتشابه بين الخطّ العربي والخطّ المسماري والوحدة الزّخرفيّة يقدّم شاكر حسن مقوّما آخر يسمّيه بـ "الوضع الأمثل" فالحرف وهو عماد الخطّ العربي مؤلّف من بعدين (طول وعرض) فيبدو منظورا إليه من خلال مسقطين أو نظرتين، المسقط الأفقي والمسقط العمودي ومعناه اختيار حالة مثاليّة أو نموذجيّة يظهر فيها الشّكل الطّبيعي بأبعاده الأربعة وهي الطّول والعرض والارتفاع والحركة معا. وهو بيان التّناقض المتكامل بين زاوية النّظر الجانبيّة والأماميّة لوجه الإنسان في الرسّم الفرعوني والسّومري، إذ ترسم العينان رسما أماميّا والوجه جانبيّا فيصبح الوجه وكأنّه في وضع حركة أو ما بين السّكون والحركة. ويستعيد الخطّ العربي في رأي شاكر حسن هذا الوضع بين السّطح التّصويري (البعدين) وانعدام السطح التّصويري (النّقطة).

بذلك شكّل شاكر حسن أطوار الفنّ الإسلامي في أربعة مراحل متتابعة ومتناسلة من بعضها البعض فالزّخرفة ولّدت الخطّ العربي الذي ولّد بدوره فنّ الرّسم وبما أنّ هذا الأخير فنّ دنيوي فقد وجب إرجاعه إلى مهده المقدّس. إنّ فنّ الكتابة والخط العربي يعبّران لدى آل سعيد عن الكرامة الإلهيّة، لهذا فإنّ

استدعاءهما إلى الفضاء التّصويري هو نوع من العودة إلى اليقين والحقيقة. إذ يعتبر شاكر حسن أنّ الكتابة هي وسيلة للتّدوين اللّغوي وليست اللّغة نفسها مستعرضا رأي فـــرديناند دي سوسير من أنّ "الكتابة تطمس المعالم الحقيقيّة للّغة فهي ليست رداء للّغة بل شيء تتنكّر به"[1] فالحقيقة اللّغويّة إذن لا تكمن في ظاهر الكتابة وإنّما في ما يحفظ فيها لهذا حينما يستعمل الخطّ كشكل محض فإنّما الغاية من ذلك بلوغ الحقيقة الخفيّة.

إنّ تركيـــز شـــاكر حـــسن على الخطّ العربـــي كان بغاية توظيف إمكاناته العمـــيقة في توجّه "البعد الواحد" فقد عاين انكماش الخطّ في مدارات تقنويّة أدّت إلى فقدانـــه لقيمته الأساسيّة إذ انبرى الخطّاطون إلى اعتماد قواعد الخطّ العربـــي كـــسقف أقـــصى للفعل الخطّي وأصبح الهدف من الخطّ هو الإبقاء على القواعد والمحافظـــة علـــى إرث السّابقين لكنّ الفنّ العربـــي المعاصر ممثّلا في جماعة البعد الـــواحد والحـــروفيّين لاحقـــا أعـــاد إلى الخطّ العربـــي نسغه بردّ قيمته الجماليّة والحضاريّة فأعلن في كتاب "البعد الواحد 2" الذي أعدّه جميل حمّودي: "إنّ نظريّة البعد الواحد بهذا المعنى تفترض أنّ المعنى الحقيقي للكون يتحقّق بالعودة من الشّكل إلى أزلـــه الخطّي"[2] فيصبح الفعل التدّويني غير هام قياسا إلى قيمته. إنّ قيمة الخطّ تكمـــن في شخـــصيّته التي تتجاوز وظيفته وسبل البحث عن نشأته أيضا وهي لا تـــتعلّق بمـــضمونه الألسني، لذا فشاكر حسن يعيب على الدّراسات المهتمّة بالخطّ اكـــتفاءها بمعالجة مبحث الخطّ من زاوية كونه وسيلة ومضمونا وردّوه إلى أصوله القـــريبة دون إعمال النّظر في جذوره الممتدّة في التّراث الرّافدي. كما أنّه يشترط علـــى دارس الخـــطّ أن يترّل دراسته في باب ما هو فنّي رؤيوي: "لا يمكننا دراسة الطّابـــع الألـــسني للخـــطّ العربـــي إلاّ في صيغة رؤيويّة تحسب حسابه كفنّ قبله ككـــيان حضاري متشعّب الملامح."[3] لقد أدّى تطوّر العصر وطغيان التّصنيع إلى انـــسحاق الطّبـــيعة الحـــرفيّة لهذا الخطّ لذلك اعتقد آل سعيد أنّ استخدام الخطّ العربـــــي بمعـــناه الحروفي ودمجه بالتّشكيل الفنّي يمثّل توحّدا بين المحور الماورائي الغيبـــــي (الخطّ) والمحور المكاني (التّشكيل). ويبقى المحور الماورائي تعبيرا جليّا عن

1 أورده في: **الخطّ العربي جماليّا وحضاريّا** – ص 54.

2 المرجع نفسه – ص 59.

3 شاكر حسن آل سعيد: **الأصول الجماليّة والحضاريّة للخطّ العربي** – ص 83.

إيمـــان آل ســـعيد بمـــا يستبطنه الخطّ من بعد غيبـــي يتوازى مع ما هو شائع في الأدبيّات الصّوفيّة والفكريّة الإسلاميّة مثلما يذهب أنور أبـــي خزام في قوله: "لقد أبـــدع الفنّان العربـــي الجمال في الخطّ عبر أشكال تصويريّة من طبيعة ميتافيزيقيّة توصّل إلى تحقيقها من خلال حدس صوفيّ غائب عن المحسوسات."[1] ولا شكّ أنّ التّـــراث العربـــي زاخر بالكتابات التي تبيّن صلة الخطّ العربـــي بالمنحى الصّوفي وهـــو مـــا دفـــع الحبيب بيدة مثلا، إلى إجراء مقاربة بين الخطّ العربـــي وصورة الإنـــسان الكامل لدى المتصوّفة في محاولة منه للبحث عن تجلّي صورة الإنسان في هندسة الحروف وتأليفها في بنى الخطّ العربـــي فيذكر في سياق هذا المشروع: "إنّ مـــا نـــريد تبـــيانه الآن هو التّطابق الموجود بين مفاهيم المتصوّفة للإنسان الكامل والمفاهيم التي كانت أساسا للحديث عن هندسة الحروف العربيّة في علاقتها بمفهوم الإنسان الكامل ممّا أدّى بهذا الخطّ كشكل هندسي معيّن إلى أن يكون صورة لهذا الإنسان."[2] وليس أدلّ على مشروعيّة هذا المبحث من أنّ المتصوّفة رأوا في الحرف دالاّ علـــيهم وهـــم إن بلغـــوا منزلة الإنسان الكامل فقد نفذوا إلى الحقّ، لهذا فإنّ الخلفـــيّة الماورائـــيّة متلبّـــسة بالخطّ على امتداد الأزمنة وفي مداد كتابات القدامى والمعاصرين من الباحثين في قيمة الخطّ. كما أنّ سعي الفنّان إلى استدعاء الخطّ أي قـــبول موضـــوعيّة الخطّ وزوال ذاتيّة الفنّان هو من سمات هويّة الفنّان الذي بيّن آل ســـعيد منصبه فجعله شاهدا وليس خالقا، أي صورة للإنسان الكامل وهو ما يجيز البحث في إمكان الرّبط بين الخطّ وصورة الإنسان الكامل.

ولكـــن هـــل أن الخطّ الذي انصرف الفنّان إلى تمجيد استحضاره هو خطّ الخطّاط أي التّجويدي أم هو الكتابة وقد أخذت صورة الخطّ المكتوب بلا زخرف خاضـــع لقاعدة محدّدة أم أنّ لبسا حاصلا بين هذا وذاك ولا ينقذه سوى تفحّص معنى ثالث للخطّ وهو الخطّ كعنصر بصري والذي لايؤدّي وظيفة لغويّة؟

إنّـــنا نقف في أحيان كثيرة على الالتباس بين مفاهيم الخطّ فلا نكاد نقع على تفـــريد واضـــح لدى شاكر حسن بين المفاهيم الثّلاثة الآنفة، فهو يستخدمها بمعنى

---

1 أنـــور أبي خزام: **البعد الصّوفي لجماليّة الخطّ العربي** – مجلّة الفكر العربي، لبنان – العدد 67 – 1992 – ص 115.

2 الحبيب بيدة: **صورة الإنسان الكامل في الخطّ العربي** – مجلّة الحياة الثّقافيّة، تونس – العدد 93 – مارس 1998 – ص 98.

واحـــد. إنّه يدعو إلى التّأمّل في الخطّ العربـــي كفنّ تجويدي وكأصل ممكن للاتّجاه الحروفي وهو يستخدم الخطّ المكتوب انطلاقا من الكلمات التي تغطّي الجدران القديمة مثلا وهو يستعمل الخطّ بمعنى تجسيد حركة النقطة وتعبيره عن الشّكل – مستقيما أم منحنيا أم منكسرا أم عموديّا أم أفقيّا – ومثاله شقوق الجدران. كلّ ذلك يبيّن تنافذ هـــذه المعاني برمّتها في تصوّر واحد لا يبرّره إلاّ مفهوم الوحدة الذي يؤمن به شاكر حـــسن، وحـــدة جميع هذه المعاني في الفضاء التّصويري، لتعبّر عن "القيمة الشّكليّة الصّرفة". لكنّ مثل هذا الوضع قاد بعض الباحثين إلى الوقوع في الالتباس والتّصريح بـــه. إذ يعبّر شاكر لعيبـــي عن ذلك بقوله: "إنّ معنى الخطّ في أدبيّات البعد الواحد ســـيلتبس كـــثيرا أو قلـــيلا بـــين مفهومة هندسيّة (Ligne) وبين كونه فنّ الكتابة (Calligraphie). إنّ بعـــض فقرات بيان "البعد الواحد" لن يمكن ترجمتها إلاّ بصعوبة للّغـــات الأجنبيّة بسبب عدم الوضوح هذا في تحديد كلمة (الخطّ): "اتّخاذ الحرف الكتابـــــي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخطّ كقيمة شكليّة صرفة".[1] إنّ تلبّس الغمـــوض بمـــصطلح الخطّ منشأه غربيّ أيضا فقد تأثّر شاكر حسن وغيره من فنّاني "الـــبعد الـــواحد" بأعمال الفنّانين الغربيّين الذين جاهدوا في هذا المسعى ابتداءا من جـــورج براك ووصولا إلى تابياس، هؤلاء تعاملوا مع الخطّ كعلامة وغيرهم من بني أرومـــتهم تعامـــل معـــه من الجانب الهندسي والرّياضي مثل كاندنسكي وبول كلي. ولايخفى تأثّر شاكر حسن بكلّ هذه المؤثّرات وخاصّة تصوّر كاندنسكي للخطّ، الذي بـــيّن أنّ "الخطّ الهندسي هو كيان غير مرئي. إنّه أثر نقطة في حركة أي نتيجة لها. إنّه يولد من الحركة مهدّما السّكونيّة الممتازة للنّقطة"[2] كما أنّ انتصار شاكر حسن للخطّ قـــوامه الطّواعـــية الكبيرة التي يمنحها إيّاه في تحقيق النّزعة الطّفوليّة والبدائيّة أيضا في الرّسم وهو يتوافق مع بول كلي في هذه النّظرة. إذ يرى هذا الأخير مثمّنا دور الخطّ في رسوماته: "إنّ النّزعة الطّفوليّة أو بروز البعد الطفولي في رسوماتي، يمكن أن يكون قـــد انطلق في الأساس من الاهتمام بالرّسوم الخطّيّة"[3] وليس من الغريب أن نلاحظ اهـــتمام شـــاكر حسن اللاّمنقطع بالرّسوم الخطّيّة حيث اختبر فيها الطاقة الانسيابيّة للخطّ مقتربا من عالم الطّفل الذي يرسم بحرّيّة ودون خضوع لقاعدة.

---

1 شاكر لعيبي: **خرافة الخصوصيّة في التّشكيل العربي المعاصر** – ص 52.

2 Kandinsky: *Point et* ligne *sur plan*, Gallimard, 1991, p. 67.

3 بول كلي: **نظريّة التّشكيل** – ص 132.

وإذا كـان الأثر الغربـي حاضرا في فكر الفنّان فإنّ اطّلاعه على المصنّفات العـربيّة المـتعلّقة بالخطّ، أثّرت بدورها في تشكيل رؤيته فقد أشار ابن الوحيد في شـرحه لرسالة ابن البوّاب الشّعريّة المعنونة "في علم القلم والحبر والكتابة والورق" إلى صـلة الخطّ بالتّصوير حيث يورد: "التّصوير: معناه تصوير الخطّ وهو إلهام كلّ صناعة، وغايتها تشبيه فعل الطّبيعة، فيجب أن تكون كلّ كلمة كالصّورة متناسبة الأعـضاء"[1] لكنّ شاكر حسن بالقدر الذي اطّلع فيه على هذا المعنى فإنّه لا يتوافق مع القول بـ "تشبيه فعل الطّبيعة" أي القول بـ "المحاكاة" لما بيّنا من شدّة اعتراضه على أن يكون الرّسم في تجربته تخصيصا، نزوعا إلى إيهام.

ولـذلك اكتفـى بالاطّلاع على ما جاء في آراء إخوان الصّفا من إعلائهم لـ "النّسبة الفضلى" دون أن يتبيّن الصّلة بين "المحاكاة" في معناها الإغريقي والقول بـ "النّـسبة الفـضلى"، ألم يقل إخوان الصّفاء: "اعلم أنّ الحكيم واضع الخطّ العربـي اقتفى فيما وضعه من ذلك آثار حكمة الله تعالى وكان حكيما فاضلا. وقيل أنّ الحكمة هي التّشبّه بالإله بحسب طاقة البشر".[2]

ولكـنّ فهم شاكر حسن لمصطلح المحاكاة هو فهم ملتبس بالتّصوّر الغربـي الـذي يقول بنكران الفنّ الإسلامي لها. وهو أمر شائع في أغلب الأدبيّات العربيّة والغـربيّة على السّواء من أنّ الفنّ الإسلامي يعادي المحاكاة بمفهومها الإغريقي. إلاّ أنّ مبحـثا طريفا للحبيب بيدة أعاد فيه النّظر إلى هذه المسألة وقارب بين المحاكاة لـدى أرسطو ولدى إخوان الصّفاء والتّوحيدي على السّواء. فالمحاكاة ليست كما هـو رائـج على سبيل الخطإ من كونها نقلا ونسخا بل بمفهوم الفعل. يقول بيده: "المحاكـاة ستكون لا بمفهوم النّقل أو النّسخ لمظهر مصنوعاتها بل بمفهوم الفعل مثل الفعل"كما جاء في معجمي ابن منظور وابن فارس، محاكاة القوّة في إرادتها وفعلها وإعطائهـا صورا للهيولى حتّى تصبح بالفعل"هذه القوّة التي تعتمد قوانين بنائيّة لا تـدرك حـسّيّا بل عقليّا[...] وتتمثّل هذه القوانين في التّناظر والإيقاع والتّناسب والتّوازن والتّوافق بين المادّة والصّورة."[3]

---

1 ابن الوحيد: **شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة** – مجلّة المورد – ص 263.

2 إخوان الصّفاء: **الرّسائل** – ج 3 – دار صادر، بيروت 2004– ص 143

3 الحبـيب بيده: **محاكـاة الطّبيعة بين تأويلين** – نشر في المجلّة التّونسيّة للدّراسات الفلسفيّة– 1985 – ص 25.

يتوصّل شاكر حسن إلى تبيّن تيّارين إثنين في التّعامل مع الخطّ العربي أوّلهما يسعى إلى المحافظة على المضمون بفعل قواعد التّجويد وتيّار ثان، وهو الذي ينتصر له، قوامه استبدال المضمون الحضاري التّقليدي بأسلوب التّدوين الذّاتي حيث يستثمرالفنّان جميع طاقاته الشّعوريّة واللاّشعورية (السّورياليّة - التّعبيريّة - التّأمّليّة..) ليقدّم صياغة معاصرة للخطّ، تبلورت في تصوّرات ومنجزات "البعد الواحد".

ب- النقطة:

يمتدّ البحث في الخطّ إلى أصله وبالتّالي إلى ما هو جنينيّ أي النّقطة وقد عمّق شاكر حسن هذا التّمشّي فمنحاه الرّؤيوي حمله على العودة إلى النّقطة قبل الحرف كما أنّ التّأمل لديه يعود بالشكل الفنّي إلى الزّمن الخليقي الأوّل وهو ما (قبل التّكوّن) أي مرحلة (النّطفة) ومجالها المكاني العدم. ويمكن الوقوف على مرجعيّتين أساسيّتين في تبلور مصطلح النّقطة لدى شاكر حسن وهما المرجعيّة الغربيّة والمرجعيّة العربيّة. ورغم اختلاف منشئهما إلاّ أنّهما يلتقيان في عمق حدّ الاصطلاح الخاصّ بالنّقطة وكأنّ الواحد منسلخ من الآخر.

ألم يعتبر كاندنسكي نفسه أنّ "النّقطة الهندسيّة كائن لا مرئيّ وينبغي تعريفه بأنّه لا مادّي، فمن النّاحية المادّيّة تساوي النّقطة الصّفر [...] وهي في تصوّرنا الوحدة المستحكمة بين الصّمت والكلام [...] وفي انسيابيّة الخطاب اللّغوي ترمز النّقطة إلى الانقطاع، واللاّ وجود (عنصر سلبي) وفي الوقت ذاته تمثّل جسرا بين الكائن وغيره (عنصر إيجابي)."[1] فالنّقطة تعادل الصّفر وهو أمر مثير فعلا إذ أنّ الصّفر"0" لا يتساوى شكله مع النّقطة "." إلاّ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تشكيل الصّفر في الأرقام العربيّة التي تعتمد في المشرق العربي وهي سليلة الأرقام الهنديّة. ولعلّ لكاندنسكي مؤثّرات شرقيّة جعلته يقرّ بهذا التّطابق بين الصّفر والنقطة ويذهب شاكر لعيبي إلى القول بـ "أنّ جميع التّنظيرات المقدّمة للنّقطة لدى كاندنسكي لا تغدو سوى تنويعات على معناها الخطّي والهندسي الإسلامي المتجلّي بأوضح صوره في فنّ الخطّ"[2] لكنّ هذا الحكم يحتاج إلى إعمال نظر، إذ أنّ

1 **Kandinsky**: op.cit, p. 25- 26.

2 شاكر لعيبي: **خرافة الخصوصيّة في التّشكيل العربي المعاصر**- ص 96.

بـــول كلـــي نفسه كان ينادي بنفس التّعريف، وهو الغربـــي أيضا، يورد: "من النّقطة إلى الخطّ، ولكنّ النّقطة ليست كيانا معدوم الأبعاد، وإنّما هي سطح صغير جدّا، فاعليّته كامتداد سطحي تساوي صفر، حركته تساوي صفر، ولذا فهو ثابت في مكانـــه"[1] والملاحـــظ أنّ شاكر حسن استفاد من الرّأيين في عرضه للمصطلح وطريقة التّعامل معه في تأكيد دور النّقطة فهي ليست مقياسا للخطّ فقط أو أصلا للخطّ بل لها "ظهور خفيّ" وهو ما عبّر عنه كاندنسكي بالطّبيعة اللاّمرئيّة.

غير أنّ الأدبيّات التّراثيّة العربيّة اعتنت بالنّقطة كعنصر مركزي واقتربت من معنى خفائهـــا وتجلّـــيها. يورد التّوحيدي في مقابسته الرابعة والسّبعين: "الفرق بين الوحدة والنّقطة أنّ الوحدة هي نقطة ما لا وضع لها، والنّقطة هي وحدة ما لها وضع. فالوحدة هي مبدأ الواحديّة وهي الكمّ المنفصل بمنزلة العدد المؤتلف من الوحدات التي تجتمع من غـــير اتّصال أحداها بالأخرى. والنّقطة هي مبدا الكمّ المتّصل بمنزلة الخطّ يتّصل أجزاؤه بعضها ببعض بحدّ مشترك هي النّقطة [...] ووجود النّقطة موضوعها الجوهر الطّبيعي ومـــتعلّقا بالحسّ وإن كان متعلّقها بتوسّط الحسّ."[2] و لم يخرج أبو حيّان التّوحيدي عن تصوّرات إخوان الصّفاء الذين يعتبرون النّقطة الشّكل الذي لا جزء له وهي لا مـــنظورة: "النّقطة وهميّة لا تتحقّق إلاّ بالبرهان ولا تعرف إلاّ بالخبرة"[3] وفي ذلك تأكيد على أنّ رؤية النّقطة لا تكون بالعين فهي خفيّة.

يـــتحدّث شاكر حسن عن فعل التّنقيط باعتباره تقاطعا بين النّقطة والمتأمّل، نافـــيا عن النّقطة وجودها التّدويني - اللّغوي فهي خفيّة إذن وهو يمثّلها كما مثّلها المتـــصوّفة بحقـــيقة حقائـــق الحـــروف، ونسبتها إلى الحروف نسبة "الذّات" إلى "الـــصـــّفات" فلولا النّقطة لما ظهر الحرف ولا الخطّ، فيعتمد على أقوال المتصوّف عبد الكريم الجيلي الذي يقول متحدّثا عن الأبد: "حرفه لا يقرأ ومعناه لا يفهم لا يدري وعلى الحرف نقطة وهميّة دارت عليها دائرة ولها في نفسها عالم ذلك العالم علـــى هيئة الدّائرة المستديرة فوقها وهو أعني النقطة، نقطة من تلك الدّائرة، وهي جـــزء مـــن هيئة أجزائها"[4] بيد أنّ شاكر حسن يعتبر النّقطة في موضع بين الأزل

---

1 بول كلي: **نظريّة التّشكيل**- ص 142.

2 أبوحيّان التّوحيدي: **المقابسات** - دار سعاد الصبّاح - الطّبعة الثّانية 1992 - ص 279.

3 إخوان الصّفا: **الرّسائل** - ج 1 - ص 252.

4 أورده شاكر حسن في **البحث في جوهرة التّفاني**- ص 24.

والأبد لذلك فهي عالم مستقلّ بذاته وهي الشّيء واللاّشيء في الآن نفسه، بل هي كما بيّن "عالم ماقبل الخطّ (ما قبل ظهور الحرف فهو بهذا المعنى علم التّجريد الذي يسبق التّشخيص بل هو علم ما قبل التّجريد أو التّشخيص - التّجريدي)."[1]

ج - الحرف:

بـــين الخطّ والحرف صلة متينة يجريها شاكر حسن فــ "البعد الواحد" يجمع بين العنصرين وهو ليس جمعا غريبا في الثّقافة التّراثيّة حيث يشير إخوان الصّفاء إلى ذلـــك بقـــولهم: "أصل الحروف كلّها في أيّ لغة كانت وبأيّ نقش صوّرت، وإن كثرت وتنوّعت، هو الخطّ المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخطّ المقوّس الذي هو محـــيط الدّائـــرة [...] وأمّـــا سائر الحروف فمركّبة منها، ولو تأمّلت عند انفكاك الحروف العربيّة، وجدت بعضها خطّا مستقيما كالألف، وبعضها مدوّرا كالقاف، وبعضها مقوّسا كالحاء.."[2]

ولقـــد استفاد شاكر حسن من التّصوّرات الصّوفيّة فحين جسّد الحرف في تجربته الفنّيّة أو في مقاربته لـــ **"البعد الواحد"** ينهل من الصّوفيّة أي أنّ البعد الرّؤيوي متّصل بنظرته للحرف. لقد لجأ ابن سينا وابن سبعين والحلاّج إلى القول بإيحاءات الحرف فقد جعـــل ابـــن سينا من التّاء رمزا لهبوط النّفس من الملإ الأعلى. وتعامل ابن عربـــي مع حروف اللّغة العربيّة بمثل ما تعامل مع الموجودات، فقد قسّم مراتب الوجود الكلّية إلى ثمانـــية وعشرين مرتبة تبدأ بالعقل الأوّل أو القلم وتنتهي إلى مرتبة "المرتبة" فوازى بين كلّ مرتبة وبين حروف اللّغة العربيّة وقوام هذه الموازاة بعد كشفي. لكنّ هذه الحروف تخـــضع إلى ثنائيّة "الظّاهر والباطن" لذلك فإنّ العنصر الباطن يحيل على الحروف الإلهيّة وأمّـــا الحروف الظّاهرة فهي الحروف الإنسانيّة الصّوتيّة. يقول ابن عربـــي: "[..] بهذه الأرواح تعمـــل الحــــروف لا بذواتها، أعني صورها المحسوسة للسّمع والبصر المتصوّرة بالخـــيال، فلا يتخيّل أنّ الحروف تعمل بصورها، وإنّما تعمل بأرواحها. ولكلّ حرف تـــسبيح وتمجيد وتهليل وتكبير وتحميد، يعظّم بذلك كلّه خالقه ومظهره، وروحانيّته لا تفارقه"[3] وهو ينشد شعرا في الغرض:

---

1 المرجع نفسه - ص 21.

2 إخوان الصّفاء: **الرّسائل**- ج 3 - ص 149.

3 ابن عربي: **الفتوحات المكيّة** - ج 2 - ص 448.

"إنّ الوجــود لحــرف أنــت معناه وـلــيس لي أمــل في الكون إلاّ هو
الحــرف معنى ومعنى الحرف ساكنه ومــا تــشاهد عــين غير معناه"[1]

الوجــود، إذن، حــرف لا يعرّف إلاّ باعتباره معنى الذّات الإلهيّة، وإن كان شاكر حسن لا يساير الرّؤية الصّوفيّة لابن عربــي بشكل متطابق فإنّه يتّفق معه في أنّ الحرف هو الوجود الصّرف الذي يتأسّس معناه الأكبر في الذّات الإلهيّة فلا يتمّ الاتّحــاد بالحــرف ولكنّ استلهامه هو لحظة شهوديّة باطنيّة بالمعنى الصّوفي كما أوضــحنا. ولــذلك يتقارب شاكر حسن مع رؤية النّفري في أنّ "الحرف حجاب والحجاب حرف [..] قال لي من أهل النّار؟ قلت أهل الحرف الظّاهر. قال من أهل الجنّة؟ قلت أهل الحرف الباطن. قال لي ما الحرف الظّاهر؟ قلت علم لا يهدي إلى عمل. قال ما الحرف الباطن؟ قلت علم يهدي إلى حقيقة.[2]

لا سبيل إلى دحض الخلفيّة الصّوفيّة في استخدام الحرف فالأصل أنّ استلهامه في الــبعد الواحد ولدى الحروفيّين قائم على البعد الرّوحي العميق والذي تجلّى عند الفنّان في المتن الصّوفي حيث درس هذا الجانب في أغلب كتابات المتصوّفة ومال إلى الحلاّج في اختزال الكلمة إلى حرف ثمّ إلى نقطة معتبرا ذلك شعار اختزال المعرفة. وسواء أكان شاكر حسن متّفقا مع المتصوّفة في الخطوط العامّة أو في جوهر الرّؤية أو في بعض تفاصيلها فإنّه تشبّث بالمعنى الصّوفي الذي يسترسل حضوره في التّجربة الفنّــية للفــنّ الإسلامي منذ العصر الوسيط الذي شهدت فيه الجماليّة الإسلاميّة اغتــرافا مــن المفاهيم الصّوفيّة كآراء السّهروردي ومجموع الفكر الباطني الشّيعي والصّوفي الذي ركّز البعد الرّمزي في الرّسم.

د-الوفق: التقاء الحرف بالعدد

اهــتمّ شاكر حسن بدراسة "الأوفاق" وخاصّة الوفق الثّلاثي وتقترن ظاهرة الوفــق عامّة بالسحر والشعوذة والوفق في لغة أهل "الحرف" هو الجدول السحري ويــتكوّن مــن عــدد من الخانات وتتوافق أعدادها وأحرفها وتستوي في الأقطار والــزّوايا لتنتج مفعولا سحريّا وتختلف أسماء الأوفاق بحسب عدد أضلاعها وتضع مــصنّفات السحر لكلّ شكل أوفاقي كوكبا من الكواكب السّبعة السيّارة ليستمدّ

1 ابن عربي: مرجع نفسه – ص 320.

2 النّفري: **المواقف والمخاطبات** – ص 183.

منه قوّته السحريّة فالشمس لها الوفق المسدّس والقمر له المتّسع والمرّيخ له المخمّس وعطارد له المربّع والمشتري له المثمّن بينما الزّهرة فلها المسبّع ولزحل الوفق المثلّث.

وإذا كانـــت "الأوفاق" لها وظائف سحريّة والجداول لها أثر سحري مطابق للطّلـــسم وتكتب على قطعة ورق أو رقعة جلد أو عظمة حيوان أو على أيّ شيء آخـــر فإنّ الفنّان شاكر حسن تعامل مع الوفق من زاوية المحور الألسني والسيميائي أي باعتـــباره بنـــية لغويّة وإشاريّة في مستوى صلة العدد بالحرف. ويترّله في ثلاثة أبعاد هي:

- الجدول الأوفاقي أو الأيقوني.
- الزمان اللّغوي وهو العدد.
- المكان اللّغوي وهو الحرف.

لذلك فإنّه يعود إلى الوفق باعتباره شكلا تدوينيّا. فقد حفلت فخاريّات دور سامرّاء برسوم قائمة على نظام التّربيع وهذا النّظام التّصويري يتشاكل مع الشكل الهندســـي ليؤكّد الحقيقة التّاريخيّة القائلة بأسبقيّة النّظم الزّخرفيّة على النّظم اللّغوية وقـــد مـــثّلت الأشكال الهندسيّة الأولى (المثلّث) الوحدة القياسيّة الصّغرى لنشأة الكتابة المسماريّة مثلا وهو ما يتيح بناء تصوّرات شكليّة للفن من خلال استحضار فكـــرة الوفق. لكنّ مثل هذا الرّبط الذي كرّس شاكر حسن جزءا من حياته لأجل توضيحه والدّفاع عنه يحتاج إلى تعمّق ومساءلة.

إنّ الوفق من أهمّ ظواهر علم الحروف وينسب اختراعه للإمام جعفر الصّادق أو جابـــر بن حيّان[1] الذي يعتمد عليه شاكر حسن في تعريفه للوفق وفي بناء تصوّره لصلة الوفـــق بإمكانـــات الأسلوب الفنّي. وينطلق من القول بأنّ استخدام الأوفاق يرتبط بـــ "طبائع الأشياء" وهي نقطة هامّة في رؤيته الفنّية كما أن الوفق بنية تحتوي على القـــيم الجماليّة مثل "التّناظر" أو "الأوضاع المثلى" أو "الشفافيّة" إضافة إلى اعتماده على ثنائيّة المكان والزّمان التي تمثّل عمق المقاربة الفكريّة والفنّيّة لشاكر حسن.

---

1 ولد جابر بن حيّان على أشهر الرّوايات في سنة 721م (؟) وقد اختلفت الرّوايات على تحديد أصله وكذلك مكان مولده ويذكر بعض المؤرّخين بأنّه من مواليد الكوفة وتلقى علوم الشّرعيّة واللغويّة والكيميائيّة على يد الإمام جعفر الصّادق الذي ينتمي إلى علي بن أبي طالب وعاش فيما بين 80 هـــ و149هـــ. وتذكر دائرة المعارف الإسلاميّة: **"في التّراث العربي وجدنا هذا الوفق للمرّة الأولى في كتاب الموازين لجابر بن حيّان الذي نستطيع أن نؤرّخ كتابته الآن بحوالي سنة 900م"** - مركز الشّارقة للإبداع الفكري - ط1 -1988- ج 32- ص 10150.

مـــن هذا الموضع يتبيّن المنظور السعيدي للوفق خارج الخلفيّة السّحريّة بل إنّ أغلـــب مصادره في التّعامل مع "الأوفاق" كانت من ينابيع كتابات المتصوّفة الذين باشـــروا مسألة الوفق في عمقها أي بتفحّص الحروف والأعداد. ويؤكّد آل سعيد علـــى هذا التّوجّه: "لا نزال عند رأينا من دراسة الأوفاق وهو الكشف عن قيمتها المواصليّة أو اللّغويّة "السيميولوجيّة" ثمّ الجماليّة فحسب باعتبارها من الأنظمة التي يـــتمّ ظهـــورها واســـتخدامها عن حالة إنسانيّة جوهريّة في الاتّصال التّخاطري الغيبـــي"[1]

اســـتخدم شـــاكر حسن الوفق في ربط صلة الحرف بالعدد، وقد اقترن منذ القـــديم في تكويـــنه بـــ "التّثليث" و"التّربيع" فالهرم الفرعوني مثلا قائم على قاعدة مـــربّعة وأضلاعه مثلّثة الأشكال ولئن كان الوفق مقترنا بما هو سحري فإنّ شاكر حـــسن يربطه بعصر ما قبل السّلالات معتبرا أنّ الرّسوم على الفخاريّات اعتمدت على الفكر الخصوبـــي فعبّرت لغة الأوفاق حينها عن العلاقة بين الكائن والطّبيعة، فالرّســـوم التّنميطيّة على الفخاريّات تمثّل شكلا أسطوريّا للّغة قبل ظهورها. يذكر شاكر حسن: "كان الحرف والعدد بديلا عن الصّورة والنّمط الزّخرفي، ولكنّنا قلنا أيـــضا إنّ نسبة العدد من الحرف في الأسطورة كنسبة الصّوت من التّدوين في اللّغة والكـــلام ومع ذلك يظلّ للعدد في الأوفاق قيمته المنطقيّة والفعليّة الأولى"[2] ويشير العـــدد إلى معنى الزّمان في حين يشير الحرف إلى معنى المكان في الجدول الأوفاقي، والأعداد تعبّر عن أسرار الحروف.

ولا شـــكّ أنّ الفـــنّان مـــتفطّن إلى صلة الأوفاق بالسّحر إلاّ أنّه يعقد صلة مخصوصة بينها وبين التّصوّر الدّيني ليتجانس مع رؤيته الإسلاميّة، فالمفهوم الطّقسي مخالـــف للنّظرة الإسلاميّة، فالأصل في الإسلام أن يأخذ المؤمن بالقرآن وبالحديث الشّريف أصولا أساسيّة في تفكيره أي لا مجال لاستقدام الجدول السّحري وإذ يبرّر شـــاكر حسن اعتماده على الوفق الثّلاثي اعتمادا فنّيا من خلال اعتباره الوفق نوعا مـــن الفناء بين الحرف الذي يعبّر عن خواصّ المادّة أي ماهو مقترن بالظّاهر وبين العـــدد كحامـــل لسرّيّة الحرف أي باطنه ومنه التّشاكل بين هذه القراءة وبين ما أشـــرنا إلـــيه سابقا من عقد البعد الواحد على الحرف كبعد شكلي صرف يعتمد

1 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني**- ص 173-174.

2 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني**- ص 178.

الظّاهـــر والـــباطن وليس أدلّ على ذلك من قيام شاكر حسن باستعمال الأعداد والحروف في بعض أعماله.

إنّ الوفـــق يلتقي بعلم الحروف أو الجفر وقد نشأ في العصر الإسلامي مضمّنا أصـــوله اليونانـــيّة ومرتبطا كما بيّنّا آنفا بجابر بن حيّان الذي يعتدّ به إلى جانب كتاب "شمس المعارف الكبرى" لأحمد البوني وهو من المصادر الأساسيّة التي استفاد مـــنها الفـــنّان. وإذا كان شاكر حسن يستبعد السّحر من دراسته للوفق بل يسعى لتوظيفه في الفنّ فإنّه يبيّن هذا التّوجّه بجلاء حين يردّ اهتمامه الأوّل به إلى المبحث اللّغـــوي لاعتقاده بأنّ الوفق الثّلاثي حلّ لغز النّظام الأبجدي في اللّغة العربيّة على أساس تـــتابع الحـــروف فالوفق الثّلاثي جدول رباعي يتألّف من تسع وحدات له قيم عدديّة تـــوازيه: الوحدات التّسعة للحروف هي: أ- ب - ج - د - هـــ - و- ز-ح - ط وقيمـــتها العدديّة 1-2-3-4-5-6-7-8-9 بل إنّه يشير إلى صلة ممكنة بين الخطّ الكوفي المربّع ونظام الأوفاق لأنّ أصوله البعيدة ترجع إلى البنية الزّخرفيّة وبالتالي إلى نظـــام التّـــربيع. وغاية ما في الأمر أنّ شاكر حسن ادّعى توظيف علم الحروف في لـــوحاته وهو ما لم يشاطره فيه بعض النّقّاد مثل محمّد أبوزريق حين واجهه بالقول: "تحـــدّثت عـــن علـــم الحـــروف وعلاقته بالسّحر، أكثر ممّا تحدّثت عن علاقته بالجمالـــيّات، نحـــن كفنّانين تشكيليّين كنّا نرغب أن يكون التّركيز على الجانب الجمالي."[1]

ولقـــد بـــدا أنّ استعمال علم الحروف في الفنّ التّشكيلي أمرا مستفزّا. وقد استفاد بعض الفنّانين العرب من المربّع السّحري في أعمالهم الفنّيّة إذ لم يكن شاكر حـــسن هو الفنّان العربـــي الوحيد الذي استغلّ الطّابع البصري للوفق، ففي تجربة الفـــنّان التّونـــسي رشيد الفخفاخ ما يتّصل بهذا المربّع السّحري، حيث انطلق من الوفـــق المخمّـــس لما في العدد 5 من جلالة لدى أهل الأوفاق إذ يعتبر عددا دائريّا ومعـــناه إذا ضـــربت الخمسة في نفسها رجعت إلى ذاتها وإذا ضرب العدد الخارج منها في نفسه رجع إلى ذاته أيضاومثال ذلك 5×5= 25 وإذا ضربت 25×25=625 وإذا ضـــربت 625×625=390625 وإذا ضـــرب هذا العدد في نفسه خرج نفسه وعـــدد آخـــر وهـــو علامـــة على أنّ الوفق المخمّس محفوظ. وإن كانت المقاربة التّـــشكيليّة تبـــتدع لنفـــسها أشكالا للتّمظهر من خلال اللّون والشّكل الهندسي

---

1 ورد في **حوار الفنّ التّشكيلي**- ص ص 330-331.

وإحكـــام العلاقـــات بين النّقاط والخطوط، فإنّها تخضع نفسها إلى وضع رياضي وحسابـــي محكم وصارم يصبح فيه الإبداع محمولا على اللّعب وإمكاناته المتعدّدة مـــن خلال جدول سحري يفترض آلاف الاحتمالات ولئن كانت تجربة الفخفاخ مع المربّع السّحري تنساق إلى هذا اللّعب والبحث عن التّكوين المتوازن بين الطّابع الرّياضـــي للوفق والخصائص الجماليّة للتّشكيل، فإنّ شاكر حسن، بالرّغم من إيمانه بفضيلة المربّع فهو لا يرسم وفق ترتيبات الوفق من خلال عدم إذعانه لضوابط عدد بيوت الوفق بل هو يرسم في دائرة العفويّة التي يعتبرها نوعا من الخروج عن التّعبير الأكاديمي، فلا يتعامل مع الوفق بتحديدات قياسيّة تجعل من اللّوحة منعكسا دقيقا للوفـــق، وإنّمـــا يؤمن بالتّعامل الطّبيعي وبالإدراك الفطري لتحقيق وحدة العناصر الفنّـــيّة. لـــذلك فإنّـــه يستلهم من الأوفاق ولا يستدعي الوفق بشكله الحسابـــي الصّارم لأنّ الاستدعاء المباشر يسقط العمل الفنّي في نسقيّة محدّدة.

لكنّ الوفق السّحري المربّع وهو طلسم يحتوي على شكل، كثيرا ما نظر إليه بتهـــيّب بـــسبب شكله. فالمشاهد الفرنسي لا يرى في الوفق العربـــي غير شكل عجـــيب، ولا يرى في الحروف غير أشكال لا تقرأ بل تقع في العين موقع الأشكال الغـــريبة. وقد اهتمّ القدامى من الإغريقيّين والمصريّين والصّينيّين بالجدول السحري لغايـــات معيشيّة حيث يحفظ الجدول متاعهم وحياتهم كما استفاد العرب من هذا الإرث فاهـــتمّوا بالأشكال الهندسيّة كالمربّع والدّائرة أساسا في بلورة تصوّراتهم النّظريّة عـــن الوجود والعالم الآخر والجنّة والنّار. ولسائل أن يسأل ما حاجة ابن عربـــي مثلا لرســـم أشكال توضيحيّة لآرائه؟ إنّ الطّلسم والوفق لهما سلطة رمزيّة على النّاس الذين لهـــم اعتقاد راسخ في أثرهما السّحري، ويبدو أنّ للشّكل أثرا أيضا. فالمربّع هو واجهة الوفـــق وبابه وله موقع رمزيّ في الذّاكرة البصريّة لدى شعوب كثيرة. وإذا كان الوفق يحـــتوي علـــى الطّابع الشّكلي وله وظيفة سحريّة فقد أبقى شاكر حسن على شكله الخارجـــي وتخلّى عن وظيفته بأن أقحم رؤيته الصّوفيّة. فلا نعثر في أعماله الفنّيّة أيضا علـــى شـــكل الوفق بل إنّ كلّ ما نحصل عليه هو بعض من الأرقام المتناثرة والحروف المبعثـــرة علـــى ســـطح اللّوحة والألوان المتدفّقة في انسيابيّة مفرطة والخطوط الرّفيعة والدّقيقة التي تنسلخ من أركان اللّوحة مثلما تتولّد الأعداد في بيوت الوفق السّحري.

إنّ الوفـــق، علـــى امـــتداد التّاريخ العربـــي الإسلامي اتّخذ صبغة قرافيكيّة مـــواجهة للنّظـــرة الفقهيّة التي استبعدت التّصوير وأصبح أيقونوغرافيّة المقدّس

وشبّه بقطاع هامشي داخل الفنّ الإسلامي بل إنّه Une iconographie du sacré لا يــصنّف في الفــنّ الإسلامي. وهذا ما انتبه إليه شاكر لعيبــي الذي اعتبر أنّ الطّلــسم العربــي الإسلامي يفترق عن الطّلسم اللاّتيني بل يحدث معه قطيعة لأنّه تحوّل إلى تعبيرة للهامش التّشكيلي في دائرة الفنّ الإسلامي وهو بذلك يجعله عنصرا مــن عناصر الفنّ الإسلامي. ويحتاج هذا التّصنيف إلى معالجة تحليليّة دقيقة، لكنّ لعيبــــي يوضّــح: "يعلن الحامل الطّلسمي عن نشاط قرافيكي (رسوم تخطيطيّة- محفــورات) يرتكز على أشكال وصور رمزيّة. وعادة ما ينجز الطّلسم على ورقة ملفــوفة أو مطــويّة (أو على محامل نحاسيّة) على أن تحمل بطريقة غير مرئيّة. إنّنا نــزعم أنّ طلسما من هذا النّوع له خاصّية تشكيليّة بقدر ما له من قيمة غنوصيّة، لأنّه استطاع أن يراوغ العين المنشغلة بما هو مرئي لينفلت إلى طقس الجميل"[1]

إنّ شاكر لعيبــي يحدّد إمكانات قراءة جديدة للوفق السّحري في ظلّ صلاته بالمنظومة الفكريّة الإسلاميّة وباعتباره قطاعا هامشيّا للمتصوّفة المسلمين الذين عاش أغلبهم على هامش الثّقافة الرّسميّة، وكأنّه ينتصر بذلك للعناصر البصريّة في التّاريخ الإســلامي الــتي استطاعت أن تنجو من أحاديّة الرّؤية الفقهيّة وانخرطت في مجال شــعبــي، فركّــزت بــذلك لبــنة أخرى من لبنات القطاع الهامشي الواسع في البصريّات العربيّة ومثّلت لا وعي المنطق الفكري الإسلامي.

ويتواصــل هذا التّأكيد على البعد الهامشي مع أطروحات شاكر حسن الذي رأى في الأوفــاق المجــال التّعــبيري لشريحة كبيرة من النّاس وأكّد على ما دعاه بــــ **"جمالــيّة الأنــساق الأوفاقيّة"**. فأخذ يدرس الوفق الرّباعي خاصّة لينظر في إمكاناته الجماليّة من حيث تقديمها لمبدأ التّماثل أو التّناظر.

وقد نوّع في هذا الاتّجاه مستفيدا من معرفته بعلم الحروف ومتعاملا مع الوفق باعتباره نسقا جماليّا يتجاوز الخلفيّة السّحريّة.

هــ- المكان والزّمان في تجربة شاكر حسن:

ينفــتح شاكر حسن في الجانب الاصطلاحي على مصطلحين أساسيّين وهما "المكــان" و"الــزّمان" لما لهما من حضور محدّد في فنّه فهما من بين أعمدة "البعد الواحد" وهو لايفتأ يكرّر رؤاه في هذا المضمار، مترّلا إيّاهما في سياق رؤيته، جاعلا

1 **Shaker Laibi**, *Soufisme et art visuel*, L'harmattan, 1998, p. 17.

مـــنهما صنوين يعرّف الواحد منهما الآخر، ويشتركان في جدليّة فنّيّة في التّداخل بقـــدر ما ينفصلان. هذا وقد واجه الفنّان التّشكيلي مشكلة الزّمان في العمل الفنّي علـــى نقيض ماعرفه الكاتب أو الموسيقي اللّذين لم يواجها هذه المعضلة. فالفنون التّـــشكيليّة فـــنون تعتمد على المكان والأبعاد لبناء العالم الفنّي وأمّا الشعروالرّواية والموسيقى والغناء فهي فنون زمانيّة.

*** التّجذّر المكاني:**

إنّ الفـــنّ التّـــشكيلي فـــنّ المكان بامتياز وفي التّعامل مع المكان تنبني عناصر عقليّة، وإدراك فيزيائي للعالم إضافة إلى استعمال نظام تجسيد المنظور لبلورة الأبعاد الـــثّلاثة علـــى سطح ذي بعدين. ولّما كان تصوّر شاكر حسن يتباعد عن المنظور وعن القول بالأبعاد الثّلاثة نشأ لديه تصوّر آخر عن المكان يتوافق مع منظوره للبعد الواحد.

ويحـــدّ شاكر حسن مصطلح "التّجذّر المكاني" بأنّه مصطلح ثّقافي يستخدمه لإيـــضاح معـــنى التّأصّل أو البحث التراجعي في بنية العمل الفنّي ويترّله في سياق غربـــــي النّـــشأة حيث بدأ مع النّزعة اللاّشكليّة في الفنّ وبدأ به الرّسّام الفرنسي فوتـــرييه في الأربعيـــنات حيث لم يهتمّ برسم الأشكال الهندسيّة بل اهتمّ بالألوان وبدرجاها.

اعتمد شاكر حسن على مبحث فوترييه[1] ليبلغ معنى الاختزال في اللّوحة دون اللّجـــوء إلى تعـــدّد الأبعـــاد. فلقد اعتمد فوترييه في لوحاته على كتل صغيرة من العجيـــنة مشكّلة بروزات غير متساوية وغير منتظمة تقع عليها طبقات خفيفة من الألوان المائيّة فتكسبها وضوحا كما أنّ بعض أعماله برزت فيها الخطوط المتصلّبة. ويـــرجع اهـــتمامه بالكثافة اللّونيّة وبالملمس إلى أواخرالخمسينات، زمن احتكاكه بالفنّانين اللاّشكليّين والانتباه للظّواهر التّراثيّة في متحف اللّوفرأدّى به إلى الوقوف على ثراء الآثار الموجودة في القاعة السّومريّة. فكان لهذا التّزاوج بين النّتاج الحديث للفـــنّ وبين الشّواهد الأثريّة القديمة لبلاد الرّافدين أثر كبير في تشكّل تصوّر شاكر حـــسن للتّجذّر المكاني وبالتّالي لـــ "البعد الواحد" وانساق إلى اعتبار وجود علاقة بـــين الفنّ الحديث وبين فنون الرّافدين ومن ذلك واجه مشروع التّفكير في كيفيّة

1 جون فوترييه: فنّان فرنسي ولد في 1898وتوفّي سنة 1964.

تخلـيص اللّــوحة الفنّيّة من الأبعاد التي سلّطت عليها منذ عصر النّهضة فإذا عرف الفـــنّ الأوروبّي ازدهاره مع عصر النّهضة باعتماد الأبعاد الثّلاثة فإنّ شاكر حسن فكّـــر في رفـــض التّشخيص وبالتّالي حاول أن يكتشف أبعادا داخليّة يعود بها إلى النّواة الأصليّة التي لا تمثّل بشكل مرئيّ أي هي موجودة ولكن غير منظورة فالفنّان يـــسعى إلى البحث عن اللاّ-كينونة على حدّ تعبيره فيقع تجاوز الوجود إلى ما هو أبعـــد مـــنه كأنما العمل الفنّي بحث عن شيء ضائع وذلك ما يتشاكل مع ما بيّناه سابقا من الانتصار إلى الرّؤيا كبديل معرفي وفنّي.

إنّ المكـــان لـــدى شاكر حسن هو معادل لفظة Espace أي يماثل بينه وبين الفـــضاء ولـــيس للتّجذّر المكاني من معنى غير اختزال الخطّ إلى أصغر وحدة وهي النّقطة. إذ يعتبرها "فتحة لا أبعاد لها" وبقعة في المكان وقد قام بتجسيد هذه الفكرة في أعمـــال مخـــتلفة وخاصّـــة في تخطيطاته عن موضوع "الحرب والسّلام" حيث استعمل النّقاط والحروف الأبجديّة والأعداد والأشكال الهندسيّة محاولا أن يستقصي والعبارة له: "ماوراء النّقطة" لكن ألا يقود مثل هذا البحث إلى بلوغ الفراغ؟

للمكـــان في الفـــنّ التّشكيلي أبعاد وفيه علاقات، فالسّطح يحتوي على محور الأسفل والأعلى ومحور اليمين واليساراللّذين يلتقيان في النّقطة. لكنّ مجرّد وجودها يقحم بعدا آخر هو الأمام والخلف، لذلك عادة ما تقع النّقطة في وسط الفراغ أي تتحرّك في علاقة البعدين (يسار/يمين، أعلى/أسفل) بالبعد الثّالث (أمام/خلف) ومنه تتولّد الحركة التّبادليّة والمتوازية والعكسيّة. ولكن كيف يمكن أن يقيم شاكر حسن موقعا للنّقطة باستبعاد الفراغ وإيحائه بالبعد الثّالث؟

إنّ اللّـــوحة عـــبارة عـــن كلّ أوهي عالم مليئ بالأجزاء ممّا يعطي دورا هامّا للمـــساحة وربّما واجهت الفنون التّشخيصيّة هذه العلاقة فأكّدتها من خلال فهم دور الفـــراغ والقـــدرة على توسيعه باعتماد الخطّ المائل لاستشراف العمق أو من خلال التّصغير أو التّغطية وليس أدلّ على صحوة هذا الهاجس من علم المنظور رغم أنّ الفـــراغ لا يقتـــنص فحسب بواسطة المنظورإذ هناك وسائل أخرى مثل الفراغ الدّاخلي والفراغ الخارجي وفراغيّة اللّون.

لكنّ تأكيد شاكر حسن على رفض البعد الثّالث ومنه الفراغ يثير إشكالات عـــدّة في مـــصطلحه "التّجذّر المكاني" ويشير بول كلي إلى مثل هذه الطّروحات ومحدوديّـــتها بقـــوله: "في أيّامنا هذه يميل الكثيرون إلى التّعامل مع السّطح كسطح

مصمت، دون إيهام بالعمق، ولكن حتّى في هذه الحالات القصديّة لتفادي الإيهام بالعمـــق، ونظرا لوجود تباينات داخل العمل، لا يمكن تفادي الإيهام بعمق ما، أو الإحـــساس بفراغيّة في السّطح، بالطّبع يمكننا الاحتفاظ بحالة التّسطيح جيّدا، كما هو الحال في البساط أو السّجّادة الجيّدة، ولكن بما أنّ اللّوحة ليست بساطا، فلا بدّ إذن من مواجهة قضيّة العمق والبعد الثّالث."[1]

ثمّ هـــل تخلـــو أعمـــال شاكر حسن، فعلا، من العمق حتّى وإن خلت من التّشسخحيص واكتفت بالبقع اللّونيّة واللّطخات؟ ألا تمثّل الشّقوق والأثلام عناصر استدعاء البعد الثّالث في اللّوحة؟

لقـــد عـــايش خطـــاب شاكر حسن هذه المغامرة الصّعبة بين إهمال المنظور وسقوط في الدّعوة إلى منظور رؤيوي.

*** الزّمان والحاضر المقطوع الطّرفين:**

إنّـــنا لا نـــدرك الزّمن إلاّ من خلال الحركة في الفضاء لهذا فإنّ مقولات: الزّمن، الفـــضاء والحـــركة تتراشح فيما بينها وتتواشج في شكل علاقات متقاربة. إنّ القول بـــتحوّل في طبيعة المكان التّشكيلي يستتبع قولا باقتناص تطوّر مفهوم الحركة التي أشار إلـــيها شـــاكر حسن مستفيدا من نتائج بحوث بعض التّيّارات الفنّيّة وبعض الفلسفات وخاصّة الظّاهراتيّة. فالحركة تتوزّع على دائرة الفنّان والمشاهد والعمل الفنّي ذاته.

إنّ الحركة لها امتداد فضائي وزمني تنقل العمل الفنّي من الإيهام بالحركة إلى الحركة ذاتها. وفي فنون الفضاء يتعدّد مجال الزّمن فنكون إزاء أزمنة، أو زمن متعدّد يحـــتوي في داخله أبعادا زمنيّة مختلفة. منها زمن إنجاز العمل وزمن مشاهدة العمل مـــن قـــبل المشاهد والزّمن الذي يحيل عليه العمل الفنّي. يبيّن فرانسوا ليوتار أنّه "ينبغـــي التّمييـــز بين الزّمن الذي يلزم الرّسام لرسم لوحة (زمن الإنتاج)، والزّمن الـــضّروري لمشاهدة وفهم هذا العمل الفنّي (زمن الاستهلاك)، والزّمن الذي يحيل علـــيه العمل الفنّي (لحظة، مشهد، وضعيّة، متتالية أحداث..)، الزّمن الذي قضّاه العمل الفنّي منذ إبداعه إلى حدّ بلوغه المشاهد أي منذ خلقه (زمن تنقّلاته) وأخيرا الـــزّمن الذي قد يمثّله العمل في حدّ ذاته كديمومة".[2] غير أنّ هذه الأزمنة لا يركّز

---

1 بول كلي: **نظريّة التّشكيل** – ص 87.

2 **J-F-Lyotard:** *L'instant, Newman, L'art et le temps, Regard sur la quatrième dimension*, dir,M.Baudson, Albin Michel, 1985, p. 99.

عليها شاكر حسن، فهو لاينفي أن يكون للّوحة زمن فلها زمن ماض يخصّها لكنّ الزّمن الذي اهتمّ به هو كيفيّة تعتيق العمل الفنّي بحيث يصبح له زمن متحفي كما لاينكر أنّ تنقّل المشاهد بين جوانب اللّوحة من شأنه أن يكسب زمنا مختلفا للّوحة هو زمن مشاهدها. غير أنّ الأهمّ من ذلك في رأيه هو "الآن" الزّماني في اللّوحة.

قبل تحديد مصطلح "الآن" الزماني في تصوّر شاكر حسن نرى من الضّروري الإشـارة إلى الاتّصال الحميم بين المرجعيّة الصّوفيّة والفنّ الحديث في بعض وجوه تعـريف هذا المصطلح وقد اغترف الفنّان من هذين المنهلين كما أنّ تحديد مختلف معاني الزّمان من شأنه أن يوضّح لنا الأساس الفكري الذي أدّى بشاكر حسن إلى تبنّي رؤية للزّمان في العمل الفنّي.

إنّ اللّغة العربيّة ترشح بالكلمات الدّالّة على الزّمن دون أن يتبلور فيها تصوّر مجرّد عنه فكثيرا ما تقيم وضعا تشخيصيّا للزّمن من خلال ربطه بالمتزمّن فيه. يورد ابـن منظور في اللّسان: "الزّمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره.. والزّمن يقع على الفـصل من فصول السّنة وعلى مدّة ولاية الرّجل وما أشبه. وأزمن الشّيء: طال علـيه الـزّمان وأزمن بالمكان: أقام به زمانا."[1] فالزّمان إذن على اختلافه متّصل بالإنـسان ومنه أيضا: الدّهروالوقت وهي عبارات تندرج بدورها في معنى اتّصال الدّلالـة بالحـدث مـن وقائع يعيشها الإنسان، وبالمكان بماهو فضاؤها الأساس. ويتجلّى التّداخل بين المكان والزّمان في وجود صيغة صرفيّة واحدة هي صيغة مفعل الدّالّـة عليهما معا. وقد انعكس هذا الوضع اللّغوي على البعد الاصطلاحي لدى المـتكلّمين والبيانـيّين على السّواء. أمّا لدى المتصوّفة فنادرا مااستخدموا مصطلح الـزّمان وإنّما الشّائع لديهم لفظ" الوقت "بمعنى" الحال "الحاضر للعبد وتخصيصا" الآن الحاضـر "دون نظـر إلى ماض أومستقبل، فيتأسّس المنظور الصّوفي كما بيّن محمّد عابد الجابري في كتابه بنية العقل العربي[2] على أساسين:

- القطيعة مع الماضي والمستقبل والاستغراق في الحال فيكون الوقت بالمعنى الصّوفي نفيا للزّمان الطّبيعي أو النّفسي.
- فقدان الاختيار والإذعان لنوع من الجبريّة.

---

1 ابن منظور: **لسان العرب** – ص 199.

2 أنظـر: محمّد عابد الجابري: **بنية العقل العربي** – مركز دراسات الوحدة العربيّة– الطّبعة الثّالثة 1990.

لكنّ الطّروحات الصّوفيّة التي ستحفر مكانتها في فكر شاكر حسن في مسألة مصطلح الزّمان لم تقم خارج الحقل الفلسفي، فالفنّان مدين لجهد المفكّر عبد الرّحمان بدوي الذي اطّلع من خلال كتاباته على مفهوم الزّمان وليس من باب الإطناب اعتبار الجهد الفلسفي الذي قدّمه بدوي في هذا السّياق محلّ إجلال الفكر العربي برمّته. لقد اعتبر بدوي أنّ الزّمان في أساس الوجود وهو محدّد للحال والمآل وتفطّن إلى أهمّيّته في الخطاب الفلسفي بمثل ما اعتقد شاكر حسن في أهمّيّته في الخطاب الفنّي. إذ لا وجود إلاّ بالزّمان. كما أنّ المفكّرين العرب القدامى اهتمّوا اهتماما بالغا باصطلاح "الزّمان" ولعلّ من أبرز البحوث التي تعرّضت لهذا المصطلح نجدها لدى أبي البركات البغدادي، الفيلسوف الإسرائيلي الذي أسلم في آخر حياته (توفّي سنة 1152م) الذي ذهب إلى القول بأنّ الشّعور بالزّمان عند الإنسان ظاهرة حدسيّة تدركها النّفس بذاتها. وفي هذا الرّأي ما يتقارب مع آراء برغسون وعلّ إشارة شاكر حسن إلى أبي البركات لاتخلو من تفطّن إلى مثل هذه الصّلة في المواقف، على تباعد الأزمنة واختلاف المهاد الفكري.

لكن عن أيّ زمان يحيل شاكر حسن؟ إذا كان الزّمان الرّياضي أو العلمي ليسا من اهتماماته فإنّ المقصود بالزّمان في تجربته هو معنى الدّيمومة La durée الذي له قاعه البرغسوني والإسلامي أيضا.

إنّ الزّمان كديمومة يعني الاستمرار ويتعارض مع معنى الكتلة الزّمنيّة النّاجزة، وهو في جوهره ذاكرة ففيه حفظ للماضي في الحاضر وهو ماانتهى إليه برغسون في نظريّته عن الزّمان ويجد فيها شاكر حسن تجاوبا كبيرا مع تصوّره. فالماضي والحاضر لا يدلاّن على تعاقب لزمنين بل يوجدان بطريقة مشتركة، إذ يحيل كلّ حاضر على ماضيه وذلك ما يستبطنه قول الفنّان من حضور السّلف في الخلف. فتلك المقولة قائمة في أساسها على هذا التّصوّر للزمان وهو تصوّر دائري ومخروطي أيضا. وهذا ما يتناسب مع جذر التّصوير العربي ونعني به المنمنمة العربيّة الإسلاميّة التي انشدّت لدى الواسطي مثلا إلى الزّمان بمعنى الدّيمومة فليست هناك إحالات على البعد الميقاتي. يذكرأسعد عرابي: "ففي منمنمات الواسطي وبهزاد وغيرهما لا توجد تعيينات للفصول والسّاعات بقدر ما تجري الأحداث من خلال الدّيمومة "حسب المفهوم البرغسوني [...] كثيرا ما نجد في المينياتور سماء ليليّة وسهولا تتلألأ وكأنّها في وضح النّهار ذلك أنّ اللّون وقيمه قائمان على نظام

التّــبادل والتّضادّ والتّكامل دون رقابة مقياس الزّمن الصّنعي الذي ندعوه بالسّاعة. إنّــه اقتصار على الزّمن الخاضع لتيّار الدّيمومة والذي لا يطابق أبدا الزّمن الوقائعي لأنّــه نــوع من الانتشار الزّماني المطلق والموازي للانتشار المكاني."[1] ولقد وقف شــاكر حسن على هذه الميزات في منمنمات الواسطي وعاينها إلى درجة الانهمام بها. وسارع إلى اكتشاف معنى الزّمان في الفنّ الحديث فاستقى منه ما يتناسب مع رؤيته.

إنّ الفــنّ الحديث لم يعد قائما على تجميد لحظة أو وضعيّة أو حدث تاريخي وإنّما يقوم على تمثّل العمليّة الحركيّة في فعل الإنجازوهذا ما أشار إليه شاكر حسن بتعــبيره عــن الفنّ الدّيناميكي كما بيّنّا سابقا وقد تجلّى ذلك في تاريخ الفنّ لدى التّكعيبــيّين الــذين حاولوا خلق التّوتّر بين الخطوط والمسطّحات ومع المستقبليّين الذين تأثّروا بالنّظريّة النسبيّة. لقد اهتدى الفنّان إلى أنّ إدراكه البصري قد تغيّر، إذ وضّــح ميرلوبــونتي أنّ العــين التي يرى بها الفنّان ليست عدسة الكاميرا فالعمليّة البــصريّة أعقد من ذلك لأنّ العين ليست هي الوحيدة التي تستجمع المشاهد وإنّما البدن بكلّيّته من يتقبّل الرّؤية. ويتمكّن الفنّان من تحديد مسار الرّؤية لدى المشاهد الذي تمرّ عينه بأجزاء اللّوحة من الجزء إلى الكلّ، مستغرقة بذلك زمنا مخصوصا.

إنّ الإدراك البــصري يعــني المسار الذي تتّبعه العين لاستقبال المنظر وبما أنّ حاسّة البصر محدودة فإنّ الإدراك البصري مضطرّ لمشاهدة العمل الفنّي على مراحل أي علــى فترات زمنيّة ولكن إذا كانت حركة العين خطّيّة فإنّ العمل الفنّي وحدة مكــتملة لها حضورها. ورغم ذلك فإنّ المشاهد له قدرة على بناء التّكوينات الفنّيّة في العمــل وفــق سياقات مشاهدته ونفسيّته ومعرفته. وقد أدّى الاهتمام بالإدراك البــصري إلى الــتّجذّر بفعل مآثر الفنّ البصري على يد فازارالّي[2] الذي أكّد على مبدإ رئيسي وهو أنّ الرّسم الذي يقوم على التّأثيرات البصريّة يوجد أساسا في عين المــشاهد ولــيس فقــط على الحائط وقد ركّز فازارالّي على ما يحدثه الضّوء من

---

1 أســعد عرابي: **الإطار في اللّوحة التّشكيليّة** – مجلّة "فنون عربيّة" – المجلّد 2 – العدد1 – 1982 – ص 29.

2 **فيكــتور فازارالّي Victor Vasarely** : ولد سنة 1906 وتوفّي سنة 1997، هنغاري الأصل. درس الطّــب ثمّ التحق بمدرسة فنّيّة تقليديّة ومنها درس في أكاديميّة موهيلي ثمّ استقرّ في فرنــسا وقدِ بدأ فنّانا قرافيكيّا ولم يتحوّل إلى الرّسم إلاّ في سنة 1934. عرف بكونه أب فنّ "الأوب آرت" –الفنّ البصري.

تـــأثيرات وما تصيبه مراكمة البنى الهندسيّة وتوزيعيّة الخطوط والألوان من تنشيط شـــبكيّة العين فخلق نوعا من خداع العين إلى درجة رسمه للوحات كبيرة الحجم عرضت في الأماكن التي تنفتح على الجمهور الواسع مثل المقاهي والمطارات فأعطى للجـــدار دورا إضـــافيّا نافعا وجاذبيّا. إنّ غاية فازارالّي كمنت في نزع الذّاتيّة عن العمل بفصم إحالاته المرجعيّة على الذّكريات الشّخصيّة أو الجماعيّة أي بطرد كلّ مـــا لـــه صلة مباشرة بإيضاح حضور الفنّان. ثمّ إنّ الاستفادة من أعمال بولّوك في مجـــال اقتـــناص الحركة لدى شاكر حسن بيّنت أهمّيّتها في معنى الزّمان لديه، ولئن أكّدنا على مسألة الفعل لدى بولّوك ودوره في إنشائيّة العمل فإنّ عمليّة الرّسم وفق إعـــلاء الحركة الفيزيائيّة وما تثيره الخطوط المترامية دون انتظام والمتنوّعة والمكثّفة، يذكي من التّلقّي البصري.

وإذا كان شاكر حسن مهتمّا بموقع المشاهد في عمليّة التّلقّي فإنّ الزّمن الذي أعـــاره هـــذا الاهتمام المركزي انصبّ على العمل الفنّي بالأخصّ. ولا غرو فإنّ العمـــل الفنّي -في داخليّته- يحتوي على مسلكين زمنيّين أحدهما يهمّ الزّمن الذي يتـــناوله العمـــل الفنّي ذاته والثّاني يختصّ بزمن العمل الفنّي ذاته ويطلق على هذا الزّمن عامّة بـــ "الزّمن العمودي" وهونقيض الزّمن الأفقي المقيّد الذي يحياه النّاس. إنّ الـــزّمن العمـــودي هـــو زمن موصول بالأبديّة ومختزل في "الآن" وقد حاولت التّجـــريديّة وتخصيصا التيّار اللاّ- شكلي، باستبعاد تمثيل الواقع أن تقترب من هذا الزّمن العمودي، إذ نجد لدى موندريان أو ماليفيتش هذا المسعى. لقد قام ماليفيتش في عمليه "مربّع أسود على سطح أبيض"، "مربّع أبيض على سطح أبيض" بتهشيم الإحالة المرجعيّة على الواقع وإعلان معاداة الصّورة لأجل بلوغ عالم نقيّ تنسحب مـــنه الأشـــياء ويضحى الفضاء متصحّرا من الزّمن المرجعي والتّاريخي، مصوّبا في اتّجاه زمن آخر خالص.

ويتعـــرّض بول كلي إلى الفرق الشّائع بين فنّ الزّمن Art du temps وفنّ الفضاء Art de l'espace مبيّنا أنّ الفصل بينهما هو نوع من المغالطة وهو يردّ بذلك على تصوّرات ليسّينغ Lessing، فالفضاء هو مقولة زمنيّة أيضا. إنّ عامل الزّمن يتدخّل بمجـــرّد دخول نقطة في حركة لتصبح خطّا، فاللّوحة تولد تدريجيّا على نحو متتال وذلك ما يمنحها الزّمنيّة، فلا شكّ أنّ العمل الفنّي هو فعل في الفضاء المكاني ولكنّ إبداعـــه يكتـــسب صفة التّكوّن قبل أن يوجد كشكل، وهو يكتسب زمنيّته أيضا

بفعـــل تلقّـــيه بشكل مختلف، فالمشاهد لا ينظر إلى العمل باعتباره حصيلة أشكال متتابعة بل متبادلة شأنه في ذلك شأن السّلّم الموسيقي.

بـــيد أنّ شاكر حسن استفاد من ميراث "فنّ الأرض" أيضا حيث نادى فنّانو هـــذا التّـــيّار بتجاوز زمن نيوتن وإنشاء أعمال فنّيّة تسعى إلى الخلط بين الماضي والمـــستقبل والانتـــصار لـــ "الآن". لقد بيّن الفنّان روبرت سميثسون[1] "أنّ الماضي والمستقبل استدرجا إلى حاضرموضوعي. وإنّ زمنا طبيعته على هذا النّحو يتضمّن فـــضاء منعدما أو جدّ مختزل[...] إنّه ليس آنيّا فقط وإنّما ضدّ النيوتونيّة، لأنّه يسير في الاتّجاه المعاكس للسّاعة."[2]

لكـــنّ الزّمن في الفنّ الغربـــي عامّة ليس هو الزّمن في الفنون الشّرقيّة، وربّما تلمّس الفنّانون الغربيّون الذين انفتحوا على حضارة وفنون الشّرق هذا الاختلاف فأثـــروا رؤيتهم به. إنّ جاكسون بولّوك لم يقم في أحد أديرة طائفة "الزّان" Zen الصينيّة لمجرّد تعلّم فنّ الرّسم الصّيني بل إنّه اكتسب إدراكا مخصوصا لمسألة التّركيز والزّمن الخالص فأثّر ذلك على فعل الحركة لديه. وكانت للقصائد الصّينيّة تأثيرها العميق على بول كلي الأمر الذي جعله يستقي من الفكر في الشّرق الأقصى ويقف على مسألة الخلق الفنّي مشيدا بأهمّيّة الحركة وهي ليست الحركة الخلاّقة الموجودة في الفنّان فحسب أوالمنطلقة من العمل وإنّما الحركة الدّيناميكيّة القائمة على اللّون، تلـــك الحركة الشّبيهة بحركة الطّبيعة، تلك المشابهة لحركة الهواء والماء والتي يمكن بلورتها رمزيّا في شكل السّهم والدّائرة والشّكل الحلزوني.

إنّ أثر الفكر الشّرقي في الفنّان الغربـــي الحديث لا يمكن دحضه وهو ما أدّى إلى خلخلـــة مفهوم الزّمن. يذكر ميشال ريبون: "إذا قارنّا الزّمن الغربـــي بتقاليد

---

1 **روبيـــرت سميثسون:** فنّان أمريكي ولد سنة 1938 وتوفّي سنة 1973، انتمى في البداية إلى التّيّار التّعبيري التّجريدي لكنّه غادره في سنة 1962 متّجها نحو النّحت، فساهم في المعرض التّأسيـــسي الأوّل للفنّ الاختصاري لم تهدف أعماله الفنّيّة إلى إضافة عناصر جديدة للمحيط فالطّبـــيعة بالنّـــسبة إليه ليست مكتملة ويحقّ للفنّان أن يتدخّل لتعديلها أو تحويرها. ولم يكن يـــستخدم في هذا السّياق سوى المعدّات والأدوات التي يجدها في الموقع الذي يتدخّل فيه وقد اســـتلهم كثيـــرا من الشّكل الهرمي ومن المسارات المتاهيّة، دون أن تتحلّى أعماله وتدخّلاته بـــصبغة نفعيّة بل أكسبها بعدا نحتيّا فجمع بذلك بين البعد الأيكولوجي والتّصوّر الأسطوري للطّبيعة.

2 Cité in: **Gilles A.Tiberghien**: *Land art,* édition Carré, paris, 1993, p. 132..

الشّرق الأقصى المطبوعة بالصّفاء، فإنّ هذا الزّمن ينوء بالهزّات وهو مثقل بالتّشنّجات لأنّ هذا الزّمن يلخّص الزّمن الإنساني عامّة في حياة جدّ شخصيّة لا تدوم إلاّ من الولادة إلى الموت [...] إنّ الزّمن في الشّرق الأقصى يبدو مخفّفا من الكوابيس النّفسانيّة المرتبطة في الغرب بالزّمن الإنساني الشّخصاني."[1]

لكنّ المعنى الإنساني حاضر في تعريف الزّمن كما ينظر إليه شاكر حسن وهو تعريف يحيل مباشرة على أطروحة عبد الرّحمان بدوي الذي أكّد في كتابه "الزّمان الوجودي" على أنّ الذّات الحقيقيّة هي التي تتّصف بالحرّيّة لأنّها رمز الألوهيّة في الإنسان والمعنى الكامل لكلّ وجود إنساني وليس الزّمان الوجودي إلاّ تمظهر لهذه الحرّيّة الإنسانيّة التي تتوق إلى الأقصى ولا تنسحق في اليومي. إنّ لحظة الانجذاب التي يعيشها المتصوّف تقع في عمق الزّمان الوجودي حيث لا يمكن تحديد زمن الجذبة فيكون الحاضر مقطوعا. هذا الحاضر الذي شكّل في الفلسفة الوجوديّة إشكالا كبيرا. ولئن بيّنّا مع برغسون قيمته واتّصاله الوثيق بالماضي وبالذّاكرة فإنّه مع هيدغر يشكّل قضيّة كبرى. إنّنا نتلمّس النّفس الهيدغري في تعريف شاكر حسن بل إنّه يستوعب اقتراحات الوجوديّة عامّة بربطها بالنّواة الصّوفيّة. فمسألة الزّمن تطرح في علم اللاّهوت بمثل حدّة طرحها في الفلسفة. ويعكس الاهتمام المتزايد بها إلى تطوّر البحث العلمي وتخصيصا علم الفيزياء وهو مؤشّر ضاعف من مواجهة الفنّان الحديث لمشكلة الزّمن في اللّوحة الفنّيّة، فالفيزياء تتعلّق بالمبادئ التي تسمح بقياس الظواهر الطّبيعيّة وفق نسق علاقات مكانيّة - زمانيّة. إنّ هذا النّظام الفيزيائي لايقع تحت طائلة أيّ تأثير خارجي فهو قائم على التّكرار الدّوري، إذ أنّ السّاعة الحائطيّة لها دورة زمنيّة تبدأ من نقطة وتنتهي إليها في حركة متكرّرة ويمكن تحديد أيّ نقطة في الزّمن انطلاقا من علاقة القبل والبعد ولايمكننا بالتّالي أن نفرّق بينهما إلاّ بواسطة "الآن" ولكن ماهو هذا "الآن" الذي كابدته الفلسفة ونزّله شاكر منزلة الأساس للعمل الفنّي وللتّجربة الفنّيّة ذاتها؟

إنّ هيدغر نفسه يسأل: "ماهو الآن؟ هل الآن هو بتصرّفي؟ هل أنا هو الآن هل كلّ الآخرين هم مجموعة من الآن؟ عندئذ يكون الزّمن هو حقّا أنا نفسي، وكلّ الآخرين يكونون هم الزّمن. وكلّنا معا نصبح الزّمن، لا أحد وكلّ واحد.[...] إنّ

---

1 **Michel Ribon**: *L'art et l'or du temps*, édition Kimé, Paris, 1997, p. 73.

السّؤال حول ما الزّمن، قادنا إلى تفحّص الكينونة – هنا (الدّازين)، هذا إذا اعتبرنا الكينونة -هنا، هي الكائن الذي نعرفه كحياة بشريّة في كينونته. هذا الكائن [...] إنّه الـــ أنا موجود."[1] لقد ربط هيدغر سؤال "الآن" بالأنا وبالتّالي بالوجود وجعل مـــن "الآن" نقطـــة مفصليّة قياسيّة للماضي الذي لم يعد حاضرا وللمستقبل الذي لـــيس بعد حاضرا وغير معيّن. وعليه فإنّ الزّمن صار مؤوّلا كحاضر. ولكن هل يمكـــن القـــبض على هذا الحاضر الذي يبدو منفلتا في الماضي وغارقا في المستقبل؟ أليست الكينونة البشريّة هي الحاضر الذي لا يفتأ يغيب حتّى يحضر ولا يفتأ يحضر حتّى يغيب. إذن فكيف يمكن إدراك هذا الحضور والغياب بما هو سمة مميّزة للزّمن؟ إنّ الفكر عاجز عن إدراك الكينونة وبالتّالي الزّمن بمعنى "الآن".

يتوافق هذا التّصوّر مع البرغسونيّة ويتأكّد في خطاب شاكر حسن الذي يورد عـــن الزّمان الوجودي: "هو تجربة معاشة قبل أن تكون إدراكا عقليّا صرفا [...] هذه التّجربة الذّوقيّة (التي تدرك بواسطة الذّات) وليست الاستدلاليّة (أي ما يمكن الاقتناع بها منطقيّا)."[2]

إذا كان العالم التّشكيلي محسوسا يدرك بالبصر فإنّ وجوده المادّي هو منطلق وجـــوده الرّوحـــي، هذا الوجود الذي لا يخبَر بالفكر بل بالحدس فالمعنى الرّوحي والـــباطني للعمـــل الفنّي يقتضي الوعي بأنّ العمل الفنّي هو جماع لوحات متتالية فالفـــنّان لا يرســـم اللّـــوحة بشكل كلّي في لمحة واحدة بل هو يرسمها تباعا بينما يبصرها المشاهد ككلّيّة تمثّل الحاضر الماثل أمامه في حين أنّ هذا الحاضر هو حاضر المـــشاهدة ولـــيس حاضـــر اللّوحة لأنّها تشكّلت في أزمنة مختلفة، فزمان اللّوحة الوجودي يصعب تحديده بشكل دقيق، إنّه زمن منفلت على التّعيّن.

يملـــي هذا الوضع على المشاهد أن يكون متبصّرا بالزّمان بانتقاله من موقف النّاظـــر إلى المتفكّر الذي يتعمّق في إدراك العمل الفنّي وبوقوفه على خاصّية الزّمن الوجـــودي الـــذي يحـــدّده شاكر حسن في تأرجحه بين معنى الدّهر في الحضارة الأوروبـــيّة ومعـــنى الـــوقت في حضارة الشّرق الأوسط وهي علامة على افتراق متواصـــل في الـــرّؤية الغربيّة والشّرقيّة للزّمن بما أنّ الزّمن في الحضارة الإسلاميّة –

---

1 مـــارتن هيدغـــر: **مفهوم الزّمن** – مجلّة "العرب والفكر العالمي"– ترجمة فريق التّرجمة – مركز الإنماء القومي، بيروت – العدد الرابع –1988 – ص 59.

2 شاكر حسن آل سعيد: **دراسات تأمّليّة** – ص 112–113.

حسب لوي ماسينيون - هو مجموعة من الأوقات. بذلك ينحاز شاكر حسن إلى القول بتعريف المتصوّفة للزّمن وتخصيصا العرفانيّين منهم رغم أنّنا استبعدنا عنه السّلوك العرفاني، بيد أنّ خطابه يقوم على شتات من هذا وذاك.

إنّ الزّمن في المنظور الإغريقي دائريّ يوافق الحركة الدّائريّة للأفلاك وهو في التّصوّرات المسيحيّة متّصل متصاعد له بداية ونهاية، هي بداية الإنسان ونهايته من الخلق إلى الخلاص بينما الزّمن العرفانيّ متقطّع، بل يميل العرفانيّون إلى إنكار الزّمن أصلا، فابن عربي يعتبر الزّمان أمر متوهّم لا حقيقة له ولهذا حدّده شاكر حسن بأنّه حاضر مقطوع الطّرفين أي منقطع الصّلة مع الماضي ومع المستقبل وهي علامة على انحباسه في الوقت أي في نقطة منقطعة لا تدرك بالعقل وهو معنى توهّمها.

ويجري شاكر حسن هذا التّعريف على العالم الفنّي التّشكيلي فيعتبره قائما بدوره على التّأرجح والتّراوح بين وضعيّتين هما لا شكّ استبطان لوضعيّة الدّهر والوقت حيث يكون الزّمان في العمل التّشكيلي متراوحا بين لحظة تجسيد واقعي وفترة ظهور حقيقي يعتبرها انقطاعا إلى سياق تحوّل ديمومي. لكن ألا تعني هذه الدّيمومة: "الأبديّة"؟

إنّ العمل الفنّي لحظة تجسّد واقعي وملموس فهو إطار مرئيّ بامتياز لا يستبعد حضور روحيّة الإنسان/الفنّان ينتهي من حيث يبتدأ إذا كان مسيّجا في إطار تجربة محدّدة المعالم لكنّه قد يكون أيضا منطلقا لوعي شامل أي كشفا للحقيقة. وهنا يستبطن شاكر حسن ودون تصريح التّعارض القائم بين التّاريخ والحقيقة مع إيمانه بأنّ العمل الفنّي يحتوي على الحقيقة التي تدوم على خطّ دائري في شكل حركة مجرّدة وهو بذلك لا يتعارض مع الزّمن في التّعريف الأوروبّي إلاّ في مستوى الفارق النّوعي بين الوجود الحسّي وبين الوجود الرّوحي، لهذا شدّد على تأرجح الزّمن الوجودي بين زمنين لكنّه لم ينف تماما الصّفة المركزيّة للزّمن وهي الدّائريّة وكي يوازن بين الرّؤية الصّوفيّة والرّؤية الغربيّة فقد جعل من الزّمن الوجودي قائما بينهما. ودلالة ذلك أنّ العمل الفنّي منجذب بين طرفين: طرف ظاهري وطرف مجرّد. أليست هذه الثّنائيّة الضّدّيّة تستعيد رؤية شاكر حسن إلى مسألة التّشخيص والتّجريد؟

يذكر شاكر حسن: "إنّ أيّ عمل فنّي تشكيلي لا يلبث أن يستردّ تجسّده المادّي كشيء مرئي بعد كلّ فترة ضياع روحي يعانيه حينما ينظر إليه كرؤيا آنيّة

للظّهــور في حالـــة حركة"[1] فالغاية من التّبصّر بالعمل الفنّي ليست الوقوف على التّصوّر العقلاني للزّمن بواسطة استكشاف عناصر بناء اللّوحة الفنّيّة ولكن الوقوف علـــى رؤيا الفنّان الزّمنيّة من الدّاخل. ومع ذلك فإنّ الوجود الزّمني كحركة مجرّدة لـــيس مـــن طبـــيعة الفنّ التّشكيلي وهو إقرار يذهب إليه شاكر حسن في محاولة مـــساءلته وإمكان تجاوزه. فالعمل التّشكيلي قائم على التّناقض بين الوجود المادّي والضّياع الرّوحي (إيجابي- سلبـــي) ويقتضي التّجسّد من خلال بعدين. وإذا كان الوجـــود الظّاهري ضدّ الزّمان في معناه المجرّد إضافة إلى أنّ التّجسّد ضدّ الشّفافيّة الـــتي يـــنهض عليها الزّمان ذاته فإنّ القول بوجود زمان وجودي في الفنّ يقتضي الإقـــرار بتأرجح الزّمان الفنّي بين ما هو ظاهري في الفنّ وبين ماهو مجسّد. ولكن ألا ينوجد الظّاهر بفضل ما هو متجسّد في العمل الفنّي؟

يتوتّـــر خطـــاب شاكر حسن في أحيان كثيرة لأجل بلورة تصوّر يدرك تمام الإدراك بأنّه لزج وزئبقي وشفّاف بدوره، فكأنّ إنشاء الخطاب في حدّ ذاته يعكس توتّـــر التّجـــربة التّنظيريّة ودخولها إلى مجاهل أسئلة لم تعتد عليها في الفنّ العربـــي الإسلامي قياسا بما عرفه الفنّ الأوروبّي.

إنّ القـــول بقـــيام الـــزّمن الوجـــودي في الفنّ خارج سياق الظّاهر، معناه المباشراستحالة بلوغ الفنّ الزّماني في تجربة تشخيصيّة وهو ما يدلّ على أنّ التّجريد في الفـــنّ هـــو أوصل بالفنّ الزّماني فالتّجريد الذي يبلغ منزلة الموسيقى أوثق صلة بالـــزّمن المجرّد أي بالحاضر الذي يفيد التّوهّم كما سلف أن بيّنّا. إنّ هذه اللّحظة الحاضـــرة لا تحضر إلاّ من خلال القبض على التّجربة الدّاخليّة للفنّان وبالتّالي فإنّ الفـــنّ الـــزّماني يقوم على مبدأين أساسيّين يتعلّق الأوّل بالعمل الفنّي ذاته والثّاني بمـــنظور المشاهد ولكنّ هذين القطبين يسيران دائما على خطّ التّأمّل، فإذا ما قمنا باســـتبعاد الفكر من إدراك الزّمن الوجودي للعمل الفنّي فيعني ذلك أنّنا نستدعي بالـــضّرورة الـــتّأمّل بالمعنى الذّوقي والحدسي حينها يستبطن شاكر حسن الكشف الـــصّوفي ويوازي فعلا بين استواء مصطلح الفنّ الزّماني بالوقت وبالحال التي يقف عـــندها الصّوفيّ سواء كان فنّانا منشئا للعمل أو مشاهدا له. تلك اللّحظة الموجودة في عمـــق الـــزّمن والغير الموجودة في ظاهر دورته هي التي يحياها الفنّان في تجربته الدّاخلـــيّة فيكون شهوده على العالم. وهي نفسها التي يعيشها المشاهد من خلال

---

1 المرجع نفسه – ص 115.

الوقــوف علــيها بوســاطة اللّوحة الفنّيّة. هي "الحال" إذن بين الفنّان والمشاهد، يـــستويان معـــا في شهود الحقيقة. ألم يقل الهجويري: "والوقت لا محالة يحتاج إلى الحـــال لأنّ صـــفاء الوقت يكون بالحال وقيامه به. فحين يكون صاحب الوقت صاحب حال ينقطع عنه التّغيّر ويستقيم في وقته، لأنّ الزّوال يجوز على الوقت بلا حـــال، فإذا اتّصل به الحال تكون كلّ أيّامه وقتا ولا يجوز عليه الزّوال"[1] ورغم أنّ الأحـــوال مراتب فإنّ شاكر حسن يهتمّ بجانب الوعي بالزّمن على سبيل أنّه تأمّل من قبل الفنّان والمشاهد أي أنّه يقع على غير مباشرة للواقع والأساس في كلّ ذلك أنّ مـــا يـــتحقّق فعلا هو انعتاق الفنّان والمشاهد على السّواء وتحرّرهما من الظّاهر وانجـــذابهما في شكل غيبوبة أو صعقة إلى الزّمان الذي لا يرى بالعين ولا يحسّ إلاّ بالحدس وتمثّل هذه اللّحظة ما بين الصّحو والسّكر. هي لحظة لا-إنسانيّة يعود فيها الفـــنّان إلى أوّل نـــشأته الخليقيّة أي يعود إلى ما كان قبل أن يكون. وهي لحظة صـــوفيّة يحقّـــق فيها "الفناء" أي التّوحيد وتلك هي وحدة الشّهود التي عبّر عنها شـــاكر حـــسن مـــن خلال المبدأ الأساسي في العمل الفنّي وهو "الوهج". أليس "الـــوهج" هو جذوة الاحتراق وتحلّل الذّات بعودتها إلى ماقبل نشأتها أي إلى نطفة وجودها الخليقي أي إلى النّقطة التي لا ترى؟

إلى جانـــب الصّفات الزّمنيّة في الفنّ تجلّت أبرز مواصفات التّأمّل الزّماني التي تـــبلغ بالفـــنّان حدّ وصوله إلى الكشف عن الحقيقة فهو يقف على البداية والنّهاية في "آن" واحد ويتّصف بذلك بالسّلبيّة المطلقة لأنّه يرى اللّه تعالى. يذكر شاكر حسن في ســـياق تثمين التّجريد كلحظة تأمّل زماني: "إنّ أيّ فنّ مجرّد لا يثيرنا إلاّ بضياع مناسبة غـــيابه عن ماضيه ومستقبله معا، وذلك في منحنا معنى (حاضر)، ولكنّه حاضر بغير ما وجود طبيعي. فحاضره من ثمّ حاضر لا زمان له. إنّه غفوة أهل الكهف."[2] وإذا كان الإنسان لا يبلغ "الآن" إلاّ بالموت أي بالفناء فإنّ بلوغه في العمل الفنّي يعبّر عنه بفقدان العالم الخارجي ظهوره الطّبيعي. ولكن كيف يتمّ التّعبير عن ذلك بالوسائل التّشكيليّة؟

يركّز شاكر حسن على السّطح في اللّوحة معتبرا إيّاه مظهرا أقلّ تمثيلا للزّمن كـــوقت. فاللّوحة ذات البعدين متّصلة بالدّهر أكثر أي بالزّمن من حيث استرساله

---

1 أبو الحسن علي بن عثمان الهجويري: **كشف المحجوب** - ترجمة اسعاد عبد الهادي قنديل - دار النّهضة العربيّة 1980- ص 615.

2 المرجع نفسه - ص 118.

ولـــيس انقطاعــه. إنّ اســـتدعاء الزّمن الوجودي في اللّوحة يتطلّب استغناء عن البعدين، ونجد الخطّ في مقابل ذلك يتمثّل الزّمن بوصفه اتّجاها أي حركة لا بداية لهـــا ولا نهاية. إنّ الخطّ هو حركة نقطة ضمن مدار دائري وهو مجموعة من النّقاط أو الأوقات، فمع الخطّ يتمّ استحضار الزّمن الوجودي لأنّه يكشف عن "الآن". أمّا العنصر الموالي فيخصّ المنظور الذي يستعيد معه شاكر حسن رفضه الدّائم للمنظور الجـــوّي لأنّ المنظور الزّمني لا يتّفق مع المنظور الجوّي الذي يمثّل الأبعاد. لكنّ هذا الـــزّمن الذي يدعوه شاكر حسن بالمنظوري لا يمكن رصده بالحسّ وإنّما بالتّجربة الـــصّوفيّة فالغيـــبة هي التي تحقّق الزّمن ولكن هل من المتيسّر على كلّ فنّان وكلّ مشاهد أن يبلغ هذا الطّور من الغيبة وبالتّالي أن يفنى عن كلّ شيء باستثناء الذّات الإلهـــيّة. ولئن حاول شاكر حسن أن يجعل من العناصر التّشكيليّة ممكنات تعريف الزّمن المنظوري فإنّ خطابه لم يسلم من التّوتّر الدّائم. فهو يورد: "الزّمان الوجودي كمـــيقات أخروي أي بعد لحظة التّحوّل أو نقطة التّلاشي = بؤرة الضّوء = التقاء الممـــاس مع محيط الدّائرة التقاء ثلاثة سطوح مستوية = الحدّ الفاصل ما بين بطن وظهـــر الموجة الصّوتيّة إلخ من متكافئات، هو موقف إنساني لا- إنساني أو وحدة التّصميم بالمصير من خلال الموقف."[1]

إنّ شاكر حسن يحاول تعريف الزّمن الذي لا يتعيّن بسهولة باللّغة التي تعيش بـــدورها اســـتحالة التّعيّن حين يتّصل القول بماهو متعذّر على التّعيّن. وليس من الغـــريب أن يجعـــل هيدغر نفسه من مشكلة الزّمن رديفا لمشكلة الكينونة ومنها مـــشكلة اللّغة أساسا لأنّ حركة الفكر قائمة في دائرة اللّغة. ومنذ الإغريق الأوائل ومـــسألة الذّات الإنسانيّة وصلتها بالوجود تدرس في إطار هذا التّعالق الكبير بين اللّغة والوجود وإذا كان من مشمولات الفلاسفة مواجهة اللّغة مثلهم في ذلك مثل الأدباء فإنّ الفنّان التّشكيلي يواجه مسألة اللّغة التّشكيليّة أي مفردات التّشكيل في اللّوحة ولذلك يقرنها بحركة الزّمن الذي يقصر الفكر عن تحديدها وإذا كان الزّمن الفنّـــي موصولا بالحدس فكيف للّغة التي تفسّره أن تنجح في تبسيط تعريفه وهي نـــتاج الفكـــر ذاته؟ ألا يعتبر جنوح شاكر حسن إلى الحروف والأعداد نوعا من الوقـــوف على قصور اللّغة ذاتها في التّعبير عن قصويّة الإدراك البشري لهذه التّجربة الفنّيّة التي تنتهي بالفناء في الذّات الإلهيّة؟

---

1 المرجع نفسه – ص 125.

إنّ شاكر حسن لا ينفي إمكانيّة التّعبير عن الزّمان من خلال الفنّ التّصويري شـــرط أن يتمّ تجاهل طبيعته. إضافة إلى ذلك فهو يقترح "التّلصيق" وهو مصطلح درج علـــى اســـتعماله مـــنذ ثمانينات القرن الماضي وتحديدا أثناء تعرّضه لتحليل اتّجاهات الفنّ العراقي الحديث وذلك في دراسته معنى الثّورة في الفنّ التّشكيلي التي ألقاهـــا في جمعيّة الفنّانين العراقيّين عام 1983. وقد اقترح التّلصيق كممارسة فنّيّة تـــدعم الـــبعد الـــزّمني في العمل الفنّي لأنّ العناصر الفنّيّة الأخرى كالخطّ واللّون والـــشّكل لا تنجح في القطع بين الماضي الخاصّ بالفنّان وبين المستقبل أي أنّها لا تـــستطيع أن تحقّـــق "الحاضر المقطوع الطّرفين" بيد أنّ "التّلصيق الفنّي" يحقّق هذا القطـــع فهو منقطع عن الماضي لأنّه جزء مبتسر من عمل آخرويتمثّل في قصاصات الجـــرائد، صور فوتوغرافيّة، قماش، زجاج ملوّن، نشارة خشب، قطع حديديّة.
فحينما يرسم الفنّان اللّوحة يلصق عليها أجزاء مصوّرة أو مرسومة أي هي منجزة بـــشكل قبلـــي وهو يقبل بها كشيء تامّ يمثّل وضعا مغلق الأبعاد ومقتطعا ولذلك يعتـــبره شاكر حسن ذا طبيعة غيبيّة. ويورد في بلورة هذا التّصوّر: "لكنّ التّلصيق يأخذ معـــناه الزّماني حينما يستحيل إلى ترقيع. وهو إنّما يكتسب بهذا الوضع المقلوب سلبيّته الـــشّهوديّة علـــى أنّه خارج حدّ التّكوين، ومجال الخلق. وكما لا يستعيد التّلصيق في العمـــل الفنّي تجربة حلم: فترة زمانيّة مقطوعة عن وجوده الواعي كموقف يتّخذه الفـــنّان مـــا بـــين تصميمه ومصيره، سيكون التّرقيع بمثابة تجربة إغماء وانصعاق صرعى، يسرع بتصعيد الفنّان التّأمّلي، وبالتّالي النّاظر إلى مستوى التّجلّي."[1]

بذلك يعتبر شاكر حسن أنّ التّلصيق هو إضافة خامة وما التّرقيع سوى انفتاح العمـــل الفنّـــي علـــى الصّدفة. ويبيّن جون إيف بوسّور العلاقة الممكنة بين الجزء الخارجي وسطح اللّوحة بأنّ "إقحام مقطع من الواقع في الفضاء التّصويري يسبّب انقطاعـــا في العمل، قطيعة شبه مدانة تتراح بشكل طبيعي عن مبدإ الإيهام القائم على خداع العين"[2]

يشكّل مبدأ التّلصيق ثورة في الفنّ التّشكيلي وقد تحقّق في رؤية شاكر حسن على أربعة مستويات:

---

1 المرجع نفسه – ص 126.

2 **Jean-Yves Bosseur**: *Vocabulaire des arts plastiques du 20éme siècle*, Minerve, 1998, p. 46.

- ألحق التّلصيق تغييرا في المنظومة الفنيّة من خلال إقحام خامة غريبة عن متعلّقات اللّوحة الزّيتيّة.
- لم تعد هذه الخامة الجديدة مجرّد عنصر دخيل خارجي بل أصبحت بمجرّد إقحامها جزءا من البناء الدّاخلي للعمل الفنّي في شكل تواشج بين ذاتيّة الفنّان وبين شيء ناجز من العالم الموضوعي.
- لا يعدم التّلصيق إرادة الفنّان وذاتيّته، لكنّه حقّق شيئيّة العالم الفنّي باستحداثه لوضع فنّي جديد.
- إنّ الخامة الجديدة تعبّر عن موضوعيّة العالم الخارجي.

لكـــنّ التّلصيق يتقارب مع معنى "الشّاهد La citation أو الإحالة"[1] في الفنّ، فـــتدخل الإحالــــة إلى فـــضاء اللّوحة لتخضع إلى تركيبتها وبالأحرى إلى منطقها التركيبـــــي ويعـــني ذلـــك أنّ من خصائص استخدام الشّاهد وبالتّالي وجها من وجوهه وهو "التّلصيق" إنشاء منطق حسابـــي مدروس في مسارإنشاء اللّوحة كما يمكـــن أن يكون هذا الشّاهد مراوغا بالفنّان فيغيّر من التّكوين العامّ. لكنّ الشّاهد يفتـــرض وجود هويّة دقيقة للعمل الفنّي، فيمكن معرفة ما أخذه الرّسّام وما أضافه إلى عملــه الفنّي وهذا الشّرط الأساسي لا يتوفّر في التّلصيق إلاّ في معناه العام جدّا والمتّصل بإقحام عنصر خارجي عن اللّوحة، لذلك من الأنسب استبعاد هذه الصّلة لتعارضها مع جوهر فعل الاستشهاد في الفنّ.

علـــى أنّ العمـــل الفنّـــي كي يكون زمنيّا، إذن، عليه أن يتخلّص من البعد المـــضموني ويتحوّل من مدار العنصر الفنّي إلى مدار القيمة لهذا لا يمكن النّظر إلى البعد الواحد باعتباره عنصرا فنّيا بل مجرّد قيمة فنّيّة ويصبح سطح اللّوحة معبّرا عن العالم التّعبيري الذي يتجاوز السّطح المحسوس إلى الخبرة الجماليّة الباطنة فيه وبالتّالي يـــضع شاكر حسن سطح اللّوحة في سياق إشكالي فالزّمن الفنّي لا يتحقّق في هذا الـــسّطح إلاّ بـــشروط منها ما يتعلّق باللّوحة ذاتها ومنها ما يتعلّق بالفنّان ومنها ما يتّـــصل بالمشاهد. إنّ هذه الأطراف الثّلاثة تترابط في لحظة فناء عن العالم الخارجي

---

1 اشـــتقّت كلمـــة Citation مـــن اللاّتينـــيّة Citra وتعني وضع الشّيء في حركة أو النّداء أو الاســـتدعاء. وهي في الفنّ عمليّة دقيقة وقديمة في الاستعمال ولها شروطها ومن أبرزها أن يحتوي الشّاهد على إشارة للعمل الفنّي الذي اقتبس منه أو ضمّن منه جزءا وبالتّالي ينبغي أن يكون العمل الفنّي أو الأعمال الفنيّة التي تشكّل مصادر الشّاهد، قابلة للكشف والمعرفة.

الـــذي يمثّله الواقع أي الزّمن كسلسلة أحداث متتالية باتّجاه زمن منقطع. ويشكّل الانقطـــاع أساســا جماليّا في رؤية وتجربة شاكر حسن، هوانقطاع البعد الواحد، فكمـــا لا يمكـــن ذهنيّا أن تنقطع اللّوحة عن بعديها بما هي طول×عرض فإنّه من المـــستحيل قطـــع الحاضر عن الماضي وعن المستقبل. في هذه اللّحظة المستحيلة – ذهنـــيّا – والممكـــنة في شكل غيبوبة أو انخطاف حدسي يحلّ البعد الواحد، وذاك معنى أنّه قيمة أي وضعا مجرّدا وليس عنصرا بالمعنى الحسّي.

لهذا فإزاء السّؤال عن مدى إمكانيّة تدريس البعد الواحد في أكاديميّات الفنون كانـــت إجابة شاكرحسن بالنّفي. إذ كيف يمكن أن يدرّس الزّمن الفنّي والمنظور التّأمّلـــي بـــشكل عملي وتقني؟ولئن وجد شاكر حسن ما يستجيب تقنيّا لرؤيته الفنّـــية، فـــلا يمكن أن يتحوّل هذه التّقنيات إلى ثوابت عامّة لكلّ الفنّانين فتصبح بذلك أعمالا خاوية من البحث الفنّي ومن التّجديد.

* الزّمام والزّمان الرّباعي:

إنّ الـــزّمام مصطلح يعتمده شاكر حسن ليدلّ على معنى التقاء البداية بالنّهاية انطلاقا من تكرار الأعداد في تسلسلها الأفقي حتّى يظهر العدد الذي بدئ به العدّ وقـــد بحـــث شـــاكر حسن عن هذا المعنى في الفكر السّومري حيث يمثّل الزّمام بالمتوالـــيات العدديّة التي تكوّن دورة مستمرّة وتبدأ المتوالية في طرح شاكر حسن كالتّالي: 2، 1، 3، 4 وتمثّل بتبسيط شديد على هذا النّحو: إذ حين نبدأ بالعدد2 ثمّ العدد1 ويقع الجمع بينهما نقع على العدد 3وحين نجمع بين 1 و3 نتحصّل على 4 وحين نجمع بين 3و4 نجد7 وبما أنّ المتوالية تمثّل معنى الزّمان فإنّ البداية تكون دائما بعدد2 وبالتّالي يقع طرح 7من5 حتّى نتحصّل على 2من جديد. ويحدث هذا الجمع والطّرح في إطار جدول الوفق الذي يعتبره شاكر حسن مستقرّ الزّمان وهو يعتمده في فـــنّه مـــن خلال التّقسيم الصّدفوي للعمل الفنّي إلى تشقّقات تظهر تشكّله إلى حيّزات مكانيّة. وقد سبق أن بيّنّا قيام الوفق على بنية جماليّة في تفكير شاكر حسن.

ولانـــدرك تمام الإدراك لماذا جعل شاكر حسن المتوالية تبدأ بالعدد2 رغم أنّ الواحد هو أصل الأعداد ومنشأها؟

إنّ "الـــزّمام" يقـــع في المكان الذي تمثّله الحروف في الوفق وتمثّله الفصول في دورها. فالفصول الأربعة متعاقبة ويعتقد شاكر حسن أنّها ثابتة وسكونيّة ومتفانية

فــيما بيـــنها مـــثل صلة اللّيل بالنّهارولذلك فإنّ التّقنية الفنّيّة من ألوان وخامات ستـــستجيب للتّحوّلات الفصليّة وسيصبح العمل الفنّيّ موغلا في الزّمانيّة لصيقا بما يعتري الزّمان الفصلي في دورته من تحوّلات.

كمـــا يـــؤكّد شاكر حسن بذلك على وحدة الزّمان والمكان، فينظر إليهما كمولّدين لزاوية النّظرعند التقائهما. هذا الالتقاء الذي يتمّ في نقطة مفصليّة يسمّيها بـــ "الشّريحة المجهريّة"، معتبرا أنّ المكان هو خير تمثيل لحضور "أنا" الفنّان بينما يمثّل الزّمان العمق الباطني الذي يستحضر فيه الفنّان ذاتيّة المشاهد. لهذا يصرّح بأنّه "في العمل الفنّي سيرسم الفنّان نيابة عن المشاهد وسينظر المشاهد نيابة عن الفنّان"[1] هذا الانـــدماج بين الذّات والآخر، يترّله شاكر حسن في سياق المرجعيّة الصّوفيّة حين أشار إلى تجربة الحلاّج في غيابه عن الذّات ليحلّ في الهو/الآخر، بالتّعبير الحديث.

2-2-2-البعد الواحد: تجمّع فنّي أم رؤية أحاديّة؟

انطلـــق شاكر حسن في بداية السّبعينات في طرح مشروع فنّي جديد سيتّخذ لا حقـــا شـــكل الـــتّجمّع الفنّي، فقد اقترح على مجموعة من الفنّانين وهم ضياء العزّاوي، جميل حمّودي وفائق حسن، إقامة معرض فنّي قوامه ارتكاز الأعمال الفنّية على الحرف واقترح شاكر حسن تسمية التّجمّع بـــ "البعد الواحد" في حين أطلق علـــيه جميل حمّودي "الفنّ يستلهم الحرف". ومن الملاحظ أنّ التّسمية لم تلق اتّفاقا تامّـــا بين فنّاني التّجمّع الذين احترز بعضهم عليها وأخذوها على سبيل المجاز فقط، فـــإذا كان شاكر حسن اقترح "البعد الواحد" باعتماد البحث الهندسي على الخطّ فـــإنّ ذلـــك قـــاد إلى اللّبس منذ البداية ألم يقل شاكر حسن نفسه: "وسواء كان تعـــريف الخـــطّ بالبعد الأوّل أو الواحد صوابا أم خطأ فإنّ استعارة هذا التّعريف لإطلاقـــه مجازا على الحرف العربـــي ويعرّف عادة بكلمة الخطّ نفسها، أصبح بعد مرور أكثر من خمس سنوات مصطلحا يخصّ التّجمّع الفنّي"[2].

ولقـــد شهد المعرض الأوّل مشاركة فنّانين من العراق ومن خارجه من الدّول العـــربيّة والغـــربيّة مثل جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين) ووجيه نخلة (لبنان) وصوفيا

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني** – ص 209.

2 شاكر حسن آل سعيد: **البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربي والعالمي** – مجلّة الحياة الثّقافيّة، تونس – العدد8 –مارس/أفريل 1980– ص 29.

أرتموفسكا والشّاعر طاغور. وجمع المعرض ممارسات فنّيّة عدّة مثل التّصوير والخزف والنّحت أي أنّه تلمّس مختلف الجوانب الفنّيّة التي بإمكانها أن تستلهم الحرف. لقد كان الرّهان الأساسي لهذا المعرض هو تحويل وجهة التّعامل مع الحرف فليس استدعاء الحرف وسيلة لإبداع اللّوحة الفنّيّة وليس بغاية تعبير الفنّان عن أفكاره في صياغات لغويّة وإنّما الأصل في البعد الواحد أن يضرب الفنّان عن "الفكر" ويستبدله بالتّجربة الوجوديّة التي يعيشها، فتصبح اللّوحة بذلك فضاء حضوره الحسّي وليست مجرّد حامل لفكره. ومعناه أنّ الفنّان يكتشف ذاته من خلال العمل الفنّي ويطلّ على ثراء التّجربة المعيشة دون إلزام اللّوحة بأن تكون مجال استعراض لقدراته الفكريّة.

إنّ البعد الواحد يطرح عن اللّوحة وضع تذهينها مقابل استردادها لألق وجود الإنسان من خلال استجماع حواسّه في شهود الوجود ووصفه بحسّيّة تجريديّة ترقى إلى المدلول الرّوحي العميق للذّات وللمشاهد. وقد غاب هذا التّصوّر في المعرض الثّاني الذي لم يشترك فيه كامل أعضاء الجماعة في حين كان المعرض الثّالث للجماعة الذي أقيم في سنة 1975تظاهرة واسعة رغم غياب بعض الفنّانين عنها مثل ضياء العزّاوي ورافع النّاصري وقد عكس المشاركون فيه خروج المعرض عن القطريّة وانفتاح على البعد القومي. وخلال هذه المعارض عامّة شهد "التّجمّع" تململا سرعان ما أفضى إلى انسحاب جميل حمّودي، محمّد غني حكمت، مديحة عمر، رافع الناصري وضياء العزّاوي حيث لم تكن الرّؤى متقاربة فقد عرف التّجمّع تصوّرين إثنين، أوّلهما يؤمن بأهمّيّة استلهام الحرف العربي بشكل كلام مدوّن والثاني يعتمد على الحرف كعنصر مستقلّ. وبدت تنظيرات الفنّانين تتفاوت من حيث الأهمّية وتتناقض رغم الاشتراك في جذر التّصوّر العامّ، حتّى أنّ التّسمية كانت محلّ تساؤل دائم واستغراب فقد تولّى شاكر حسن كتابة بيان التّجمّع وتلاوته مثلما فعل في تجربة "جماعة بغداد للفنّ الحديث" أي بعد عشرين سنة من تكوّنها. ويعكس ذلك تصلّب الشّخصيّة التنظيريّة لشاكر حسن واتّخاذه المكانة الرّياديّة في تجديد الفنّ العراقي وهو ما جعله يتبوّأ منزلة زعاماتيّة لا تعكس غير رغبته الدّائمة في إشاعة الحركة ووضع الممارسة الفنّيّة العربيّة موضع مساءلة وهو ما دعاه أيضا إلى كتابة كتابه "البعد الواحد" ولإزالة غموض المصطلح من جهة أخرى.

ولئن اشترك الفنّانون الأوائل للتّجمّع في استلهام الحرف فإنّهم لم يمثّلوا جماعة بالمعنى التّامّ للكلمة بقدر ما شخّصوا بشكل جماعي وضعا عربيّا ممكنا في كيفيّة مقاربة اللّوحة العربيّة باللّجوء إلى إمكانات الحرف العربي ويمثّل الارتكاز على هذا العنصر الفنّي مؤشّرا هامّا في تاريخ الحركة التّشكيليّة العراقيّة خاصّة، التي لم تشهد تجمّعا بمثل هذا الاتّفاق في المسألة الفنّيّة وليست الدّلاليّة كما عرفتها نسبيّا "جماعة بغداد للفنّ الحديث". فلقد ضمّ التّجمّع فنّانين من أعمار مختلفة ومن مناز ع متعدّدة و لم يبق رهين البعد القطري إذ حمل المشرو ع بين طيّاته أفقا قوميّا أرحب، وهو ما جعله يتّسم بسمة الحيويّة ويؤثّر في تجارب العديد من الفنّانين العرب.

يبيّن شاكر حسن الصّلة الحيويّة بين "البعد الواحد" و"جماعة بغداد للفنّ الحديث": "كنت قد خطّطت للبعد الواحد ليكون امتدادا طبيعيّا لما بدأت به جماعة بغداد للفنّ الحديث وما تطوّر لدى العديد من الفنّانين العراقيين في مجال استلهام التّراث عموما، ثمّ لما وضعته في حسابها نحو الرّؤية الجديدة كبيان فنّي. وكان واضحا لديّ ولدى الآخرين أنّنا بإزاء مسؤوليّة ضخمة القصد فيها إخضاع الفكر الفنّي لمسألة التّحقيق الأسلوبي في العمل الفنّي التّشكيلي"[1]

لكنّ "البعد الواحد" نشأ في إطار تصوّر نظري، لذلك شهد نقلات ومنعطفات كثيرة في مستوى التّشكّل الهيكلي دون أن ينتكس كأفق مستقبلي في رؤية شاكر حسن بالتّخصيص، فعرف في تجربته طورين أساسيّين متباعدين من حيث الزّمن، متقاربين من حيث المدار النّظري. فـ "تجمّع البعد الواحد" الذي ظهر في أواخر سنة 1970 تطوّر لاحقا إلى تيّار حروفي عربي في سنة 1973 أثناء انعقاد المؤتمر التّحضيري لتأسيس التّشكيليّين العرب ببغداد حيث أفضى بمبادرة من شاكر حسن إلى تأسيس "رابطة الفنّانين الحروفيّين العرب" وللمرّة الثّالثة يظهر شاكر حسن في شخصيّة المبادر والمتحفّز للفعل التّأسيسي. أمّا الطّور الثاني في تجربة الفنّان فقد كان في سنة 1994 إبّان معرض فنّي أقيم في قاعة "أبعاد" في الأردن.

إنّ ما ميّز تجمّع "البعد الواحد" في تلك الفترة هو تحفيز الجمهور على تأمّل العمل الفنّي أيضا. ولئن كان التّركيز على موضوعة استلهام الحرف العربي فقد قصد من وراء ذلك تجاوز الاهتمام بالتّقنية في الفنّ والانهماك على النظر في ما وراءها من عمق فكري وروحي إلى درجة أصبح فيها الشّكل جزءا من المضمون

---

1 شاكر حسن آل سعيد: **فصول من تاريخ الحركة التشكيليّة في العراق** - ص 100.

الواسع وقد اتّخذ "البعد الواحد" صبغة ثقافيّة عامّة فلا يمكن حصره في المدار الفنّي فحسب، إذ أنّ مقصديّة هذا التّجمّع التّعبير عن موقف إنسان العالم الثّالث الذي له اتّصاله الحتمي بتراثه العربـــي كما له انفتاحه المطّرد على الكونيّة وهي مرتكزات فكريّة سبق أن وقفنا عليها في تجربة "جماعة بغداد للفنّ الحديث" الأمر الذي يؤكّد جملـــة الـــثّوابت البنائيّة في تجربة الفنّان شاكر حسن الذي يبيّن في الكتاب الثّاني لــ "البعد الواحد": "ليس البعد الواحد هو الوجود الإنساني ولا المكاني بل مشكلة الوجـــود المكاني والزّماني معا [..] أمّا المعنى الإنساني الذي يتضمّنه البحث في البعد الـــواحد فهـــو أن يشعر الإنسان بكيانه الكوني من خلال إنسانيّته عندما يجعل من سلبيّته عنصرا جديدا للتّوحّد مع الخليقة جمعاء".[1]

إنّ جماعة "البعد الواحد" هي جماعة عراقيّة أي أنّ الطّابع القطري ملتصق بها فهي تواصـــل لجماعـــة بغداد للفنّ الحديث وبالتّالي فإنّ لها امتدادات في التّاريخ لم تعرفها تجـــربة عربيّة أخرى بالضّرورة ومع ذلك فقد حملت سؤالها الفنّي إلى المختبر العربـــي. لكـــنّ الـــرّؤية الفلسفيّة والصّوفيّة التي كان يمتلكها الفنّان شاكر حسن لم تكن قاعدة مـــشتركة في الخلفـــيّة الفكريّة للتّجمّع ولهذا السّبب يمكن أن نردّ فشل التّجمّع في أن يتطوّر باتّجاه مستقبلي جماعي وهو ما دفع شاكر حسن إلى البحث عن سياق عربـــي أوســـع قادر على استيعاب الخبرة النّظريّة فلجأ إلى محاولة تأسيس رابطة الفنّانين العرب المـــستلهمين للحرف. لكنّ الفنّان شاكر حسن ظلّ لسنوات طويلة معتقدا بأنّ "تجمّع البعد الواحد" هو آخر جماعة فنّيّة ذات وعي بمسؤوليّتها الحضاريّة والرّؤيويّة.

2-2-3- بيان البعد الواحد وظهور "الفنّ الكتابـــي":

لقد حاول شاكر حسن أن يحوّل تجربته الشّخصيّة إلى "وضع أمثل" من خلال تبنّـــي الجماعـــة لمقولاته الفكريّة في بيان تاريخي حمل مدلول التّأسيس ويمكن أن نستخلص من بيان "البعد الواحد" مجموعة من المقوّمات وهي:

- اعتبار الحرف منبعا للاستلهام في فنّ التّصوير.
- إنّ الحرف مجرّد بعد وليس مضمونا لفظيّا أو لغويّا. فهو "بعد" لأنّ له حركة واتّجاها ولكنّه بعد واحد بفعل ارتكازه على التّجريد إذ أنّ النّزعة التّجريديّة في الفنّ هي آخر أشكال التّطوّر الفنّي.

---

1 المرجع نفسه – ص 104.

- يقترن المكان والزّمان في البعد الواحد، فيظهر البعد المكاني إلاّ أنّ الزّمان كامن فيه فقد يرى المتلقّي العادي في الحرف شكلا تقليديّا جاهزا ولكنّه لا يبلغ المشاهدة الحقّة إلاّ بعد إدامة النّظر أي أنّ البعد الواحد لا يعتمد على الرّؤية بالعين وإنّما تنبني الرّؤية على فعل تصوّري كشفي بالمعنى الصّوفي.
- إنّ الخلفية الرّؤيويّة هي أساس تصوّرات البعد الواحد.
- البعد الواحد فنّ تجريدي مختلف عن الفنّ التّجريدي الغربـــي.

إنّ المزج بين الجانب اللـّـغوي والبعد الحسّي في اللّوحة ذات "البعد الواحد" يعـــتمد على هذه الضّوابط العامّة كما يقوم على مبادىء وأصول حضاريّة وتقنيّة مـــثل مـــبدأ التّعاصـــر أو التّزامن الذي ظهر في الفكر الإنساني القديم واستمرّ في لاشـــعور الفنّ ومبدأ الكتابة الزّخرفيّة ومبدأ استعمال الحرف بالمعنى التّدويني وليس الـــتّجويدي ومبدأ التّأصيل والمعاصرة في الطرح الفنّي وأخيرا مبدأ وجود كلّ من المكان والزّمان في العمل الفنّي.

إزاء هـــذه المقوّمات الأساسيّة يتبيّن لنا أنّ شاكر حسن قد وضع "البعد الواحد" ضمن مسار الفنّ الكتابـــي حيث يورد: "على أنّ دور الحرف في الفنّ التّشكيلي بحدّ ذاتـــه كان في نفس الوقت مفارقة للذّاتيّة وكشفا للحقيقة، سرعان ما أشاد صرح فنّ قـــائم بذاتـــه هو فنّ الكتابة. ذلك الفنّ الذي لم ينفرد بنفسه كوسيلة تعبير ذهنيّة بل تخطّاها عبر الفنّ المعماري وفن الفخار والكاشاني والصّناعات المعدنيّة أيضا."[1]

هـــل أنّ "البعد الواحد" توجّه صارم في استبعاد المعنى؟ إنّ قضيّة المعنى تأخذ حيّزا هامّا في عمليّة بلورة تعريف المصطلح فإذا كان الخطّ العربـــي كفنّ يعبّر عن معنى توحيدي فإنّ الرّؤية العميقة لـــ "البعد الواحد" تعبّر بدورها عن هذا الأساس المـــضموني فهل هو فرق في الدّرجة: بين تأمّل مباشر للمشاهد والفنّان معا للوحة خطّيّة وبين تأمّل صوفي ومستغرق لكليهما للوحة حروفيّة؟

إنّـــنا نلمس فيما تقدّم المشقّة التي كابدها شاكر حسن لصياغة البيان لما جاء فيه من إلغاز وهو الملمح الذي دفع ببلند الحيدري إلى التّسليم بأنّ الجانب النّظري للجماعـــة" لم تـــنهض به رؤية واضحة وشاملة حتّى الآن"[2]. لقد بيّن "البيان" أنّ التّعامل مع الحرف لا يكون إلاّ كـــ "بعد" وليس كموضوع وهو الفارق الأساسي

1 عن كتاب "البعد الواحد" ورد في: **شربل داغر: الحروفيّة العربيّة** – ص 147.

2 بلند الحيدري: **الحرف العربي في الفنّ التّشكيلي** – مجلّة الوحدة – ص 27.

بيــنه وبين فنّ الخطّ العربــي لكنّ بعضا من الأعمال الفنّيّة لشاكر حسن حافظت علــى شحنتها الدّلاليّة. كما أنّ الصّيغة الفنّيّة لا ستلهام الحرف تبقى غير دقيقة إذ ينادي" البيان "باعتماد الحرف نقطة انطلاق لكنّه يسكت عن المسار الإجرائي لهذا الانطلاق.

يدعــو "البعد الواحد" إلى التّعامل مع الحرف كدالّ وليس كمدلول وهو ما حاولــه شاكر حسن في اعتماده على التّدرّج اللّوني في إلقاء حروفه وعلى الشّكل الأفقي أو العمودي للحرف حتّى يحافظ على "البعد الواحد" في اللّوحة ولكن أليس للحرف على سطح القماشة بعدين بالضّرورة أم ينبغي على المشاهد أن يهمل ذلك بدعــوى أنّ عليه أن يتغافل عن ظاهر الحرف المنظور إليه بالعين المجرّدة وأن يدرك بالحدس باطن الحرف؟

2-2-4- بيان الحروفيّين و"تعريب الفنّ الحديث":

اســتخدم شــاكر حــسن مصطلح الحروفيّة كامتداد بديهي لمصطلح "البعد الواحد" بل إنّ العامل التّاريخي كان مؤشّر تولّد "الحروفيّة" باعتبارها تصوّرا لاحقا عــن الأوّل و لم يرد ذكر لأصل المصطلح أو نسبته إلى شخص بذاته. ولاشكّ أنّ هــذا المــصطلح يــثير تباينات كثيرة عندما ينقل إلى اللّغة الفرنسيّة فتكون العبارة Lettrisme الــتي لا تحيلنا على استعمال الحرف في اللّوحة الفنّيّة بل إنّ "الحروفيّين الفرنسيّين" كانوا منتمين إلى مجال الشّعر وقد اعتبرت "الحروفيّة" تيّارا شعريّا أسّسه إيــزودور إيزو في سنة 1946 وقد جذّر هذا التّيّار الأفكار والمنجزات الشّعريّة التي جاء بها الطّليعيّون مثل المستقبليّين الإيطاليّين والرّوس والدّادائيّين. وركّز "الحروفيّون علــى البعد الإيقاعي للشّعر معتبرين أنّ الفونيمات هي التي تخلق الغنائيّة الشّعريّة. ولكنّ مصطلح "الحروفيّة" الذي نادى به شاكر حسن لم يكن له أيّة صلة بالمصطلح الفرنــسي بل تمّ تداوله كمعطى أو كمسلّمة دون تفحّص كبير سوى أنّ الحروفيّة هي استخدام نشيط للحرف العربــي واستلهام لأبعاده في اللّوحة. وقد اعتبر أسعد عرابــي أنّ المصطلح أشاعته الصّحافة اليوميّة لحشد عدد وافر من الفنّانين في خانة الذين يستخدمون الحرف والكتابة العربيّة في حين يصرّح شربل داغر باحتمال أن يكون هو أوّل من طرح هذه التّسمية وهو يصنّف التّوجّهات العامّة للحروفيّين في مجموعات وهي:

- مجموعة اكتفت بالاعتماد على الحرف كمنطلق وكهدف مثل رافع النّاصري ومديحة عمر.
- مجموعة اعتمدت النّصّ الأدبي فعادت إلى نصوص الشّعراء والمتصوّفة مثل ضياء العزّاوي ورشيد القريشي.
- مجموعة اعتبرت الحرف مجرّد عنصر ضمن عناصر أخرى في العمل الفنّي مثل نجيب بلخوجة وحسن ماضي.
- مجموعة تعاملت مع الحرف كبعد هندسي مثل حامد عبد اللّه وقتيبة الشّيخ نوري.

ويبدو هذا التّصنيف مثيرا للجدل فأين يمكن أن نضع تجربة شاكر حسن الحروفيّة وهي التي تتداخل بين هذه المجموعات؟

إزاء هذا التّصنيف يضع شاكر حسن اتّجاهات أساسيّة لاستلهام الحرف، دون أن يترّل تجربته في أيّ واحد منها، ويجمل هذه الاتّجاهات في:

- اتّجاه يتّخذ من الحرف ظاهرة تشخيصيّة بواسطة المضمون اللّغوي للكلمة المقروءة مثل أعمال ضياء العزّاوي وصالح الجميعي وثريّا النّوّاب.
- اتّجاه يميل إلى إبراز القيمة التّأمّليّة للحرف مثل أعمال مديحة عمر في بداية الخمسينات. ويقف المنخرطون في هذا الاتّجاه، ومن بينهم أيضا الفنّان رافع النّاصري، إلى استعمال التّكوينات التي تقدّمها أشكال الحروف.
- اتّجاه ثالث يعتمد الحرف كزخرف فنّي وشكل هندسي.

إنّ فعل التّصنيف يفترض الإقرار بوجود اختلافات بيّنة بين الفنّانين في الاستلهام من الحرف بينما واقع المشهد يؤكّد تقاطع التّجربة الواحدة مع كلّ هذه المجموعات. كما أنّ انبثاق الحرف في اللّوحة العربيّة ارتبط بمحاولات فرديّة في البداية كانت أقرب إلى تحسّس ممكناته الفنّيّة قبل أن ينصهر في توجّه فنّي كامل فقد كان لكلّ من جميل حمّودي ومديحة عمر فضل السّبق في استلهام طاقات الحرف فقد عمدت مديحة عمر منذ سنة 1944 إلى البحث الحروفي وقد فصّلت ذلك في بياها الفنّي تحت عنوان: **"الخطّ العربي: عنصر استلهام في الفنّ التّجريدي"** وكما بيّن جميل حمّودي انكبابه على استخدام الكلمة المكتوبة كعنصر في بناء اللّوحة، وتحسّس شاكر حسن منذ سنة 1953 أهمّية الحرف في اللّوحة فوظّفه كمفردة تشكيليّة أدّى فيها معنى اليد أو الأنف أو الثّدي ثمّ طوّر هذا

الاســـتخدام إثـــر عودته من باريس ففي سنة 1962 احتوت أعمال معرضه ببغداد علـــى تكوينات حروفيّة ولكنّ استلهامه للحرف في هذه الفترة لم يكن قائما على الأبعـــاد الرّؤيويّة التي توصّل إليها في بداية السّبعينات رغم أنّ الفكر التّأمّلي كان حاضـــرا في تجربته مذ ذاك التّاريخ. يورد شاكر حسن تعليقا على استخدام الحرف في هـــذه المرحلة: "كان الغرض من استعمال الحرف يتراوح بين أن يمارس وظيفة شـــكليّة في بناء اللّوحة وأن يقف موقفا وسطا بين الفنّ الزّخرفي والرّسم الطّبيعي فلـــوحتي "ثـــلاث نساء" وهي مرسومة بألوان زرقاء وسوداء ووردية يظهر فيها الحرف بمنزلة الخطوط الخارجيّة للملامح البشريّة من جهة كما يظهر أيضا ككلمة مدوّنـــة تؤلّف طبقة علويّة للأشكال المرسومة."[1] إذن كانت اللّوحات التّعبيريّة في الـــستّينات تعبّـــر في شـــكل عناصرها عن الحرف دون أن يتمّ استدعاؤه بشكل مباشرفي البداية وإن ظهر في البعض منها فظهوره لا يعبّر عن تمركز نظري فكانت التّمثّلات التّشخيصيّة الإنسانيّة والحيوانيّة ماتزال حاضرة.

أي أنّ الفتـــرة المتـــراوحة بين 1958 و1966 لم تعرف ظهور الحرف بشكله التّجـــريدي، إذ لم يـــتحقّق ذلك إلاّ في سنة 1966 مع نشر كتاب "البيان التّأمّلي" حيث انبرى الفنّان إلى التّجربة الصّوفيّة.

ويتبيّن من خلال تلمّس الفنّان العربـــي للحرف على امتداد تجربته الفرديّة أنّ النّـــزوع الحروفي لم تعلنه جماعة "البعد الواحد" كلحظة تأسيسيّة بل إنّه مبثوث في التّجـــربة العـــراقيّة بالتّخصيص منذ الأربعينات كما أنّ "الحروفيّة" لم تكن سوى امتدادا لهذا التّحسّس فلم يبيّن بيانها الصّادر سنة 1973 في بغداد إلاّ التّأكيد المتنامي على استلهام الحرف في اللّوحة العربيّة باعتبار أنّ الحرف العربـــي هو الشّكل المجرّد المنبثق من الفكر الإنساني وأنّ حركة العصر ورهاناته دفعت الفنّان العربـــي المثابر إلى عمليّة "التّوفيق بين الحرف والفنّ التّشكيلي".

لقـــد اعتبر بيان الحروفيّين أنّ الحرف العربـــي هو أساس الأبجديّة قبل المقطع أوالعلامة وإذا ما استخدمته المدارس الفنّية الغربيّة كالتّكعيبيّة والمستقبليّة والتّجريديّة التّعـــبيريّة فأولى بالفنّان العربـــي قبل غيره أن يعكف على مخزونه الأبجدي فيستغلّه في الفـــنّ التّشكيلي وأكّد البيان على الفرق في التّعامل مع الخطّ العربـــي قياسا إلى الفتـــرات السّابقة التي ظهر فيها الخطّ في النّقوش وعلى الخزف وفي الكتب وعلى

---

1 شربل داغر: **شاكر حسن آل سعيد، حوارات مفتوحة** – ص 55.

اللّوحات الخطّيّة التي تستلهم النّصوص الدّينيّة بينما يهدف الحروفيّون إلى "اعتباره وحـــدة تجريبيّة قائمة بذاتها، له من الطّاقات والإمكانات ما يجعل منه خامة فريدة وصالحة للتّشكيل الفنّي، جديرا بالتّمعّن في حدّ ذاته"[1] وهو المعنى الذي أكّده بيان "البعد الواحد". لقد نادى الحروفيّون أيضا بإفراغ الخطّ من مضمونه لبلوغ الصّياغة الـــشكليّة ابـــتغاء لهويّة ممكنة للفنّ العربـــي وشدّدوا على البعد النّفساني للحرف العربـــي بالعودة إلى ينابيع الحرف في الحضارات القديمة. كلّ هذه السّمات ليست غير استعادة مبسّطة وموضّحة لما جاء في "البعد الواحد".

2-2-5- البعد الواحد والحروفيّة في مواجهة الرّأي النّقدي:

لم يـــسلم "البعد الواحد" ولا المترع الحروفي من نقد منذ ظهور فكرة اعتماد الحـــرف العربـــي منطلقا للاستلهام سواء من قبل النّقّاد العراقيين إبّان ظهور تجمّع الـــبعد الواحد أو إثر ذلك وبعد فترات طويلة بدت فيها عمليّة التّقييم ضرورة من ضرورات البحث عن تشكّلات جديدة لحركة الفنّ التّشكيلي العربـــي المعاصر.

لقـــد عـــرف "البعد الواحد" والحروفيّة باعتبارهما يشكّلان ظاهرة مزدوجة ومتشاكلة مواقف نقديّة متباينة يمكن ردّها إلى ثلاثة مواقف رئيسيّة:

أ – الموقف المناصر:

يعـــتقد بلـــند الحيدري أنّ عمليّة استلهام الحرف العربـــي مثّلت وجها من وجوه معايشة الفنّان العربـــي لمعاصرته فقد نجح في استكناه تراثه الفنّي في مستوى التّـــصوير والعمـــارة أيضا لأنّ الظّاهرة الحروفيّة لم تتوقّف عند حدود فنّ اللّوحة المـــسنديّة بـــل شارفت فنونا أخرى كالخزف مع الفنّان المصري محمّد الشّعراوي والـــنّحت مـــع الفنّان محمّد غني حكمت. ومن هذا المنطلق يثمّن الحيدري التّوجّه الحـــروفي لشاكر حسن فيقول: "لشاكر حسن مساعيه الحثيثة واجتهاداته الفكريّة لإدراك الحـــرف العربـــي في أدقّ خصوصيّاته الرّوحيّة وإنّه يسعى لأن يفجّر تلك الخصوصيّات من الدّاخل ولذلك لم تستأثر القيم التّزيينيّة للحرف باهتمامه مطلقا"[2] وبـــيّن الحيدري خصوصيّة تجربة الفنّان الحروفي وأثرها في الحركة التّشكيليّة العربيّة

---

1 ورد البيان في: حسّان عطوان: **اللّوحة الخطّيّة جماليّات الخطّ العربي**– كتاب جماعي – **الفنّ العربي بين التّغيير والإبهام**، الشّارقة – دون تاريخ – ص 118.

2 بلند الحيدري: مرجع سابق – ص 30.

مـــن خـــلال تفطّن شاكر حسن إلى ماوراء الحرف من انفعالات، فالحرف ضمير خفـــيّ وقد استطاع الفنّان أن يستخدمه بتنويع كبير دون اتّخاذه كطابع جامد أو كتصميم نهائيّ.

وتشيّع النّاقد محمّد المجّول إلى التّصوّر الحروفي لاعتقاده بأنّه يعبّرعن تنبّه الفنّان لفكـــرة استخدام الحرف العربــــي لأجل إبراز هويّة الفنّان العراقي جاعلا من فعل الاســـتلهام حالـــة إحيائـــيّة تسعى إلى إبداع نوع من اليقظة في الأسلوب الفنّي فالحروفيّ يعلن عن خطاب فنّي يبعث التّراث ويعود إلى الحضارة العربيّة وعنصرها الأزلي "الحـــرف" لـــذلك اعتبر أنّ تجمّع "البعد الواحد" يعبّر عن "انعطافة تتطلّع إحـــداث تفحّص دقيق، لمكوّنات التّراث ومن ضمنها الحرف والكتابة [...] وتأتي تجـــربة الفنّان شاكر حسن آل سعيد من بين أبرز التّجارب البحثيّة والتّجريبيّة الثّرّة في موضوع استلهام الحرف العربــــي وتحقيق وجوده في اللّوحة"[1] و لم ينف الصّبغة التّأمّلـــيّة الـــتي صبغها شاكر حسن على تنظيرات الجماعة و لم يكتف حسب رأيه بالمجال الأسلوبـــي الجمالي للحرف بقدر ما أضاف إليه الجانب الصّوفي والفلسفي لأنّ استخدام الحرف يقوم على مستوى المعالجة والرّؤية.

ب - الموقف التّوفيقي/المحترز:

يضع الناقد عفيف بهنسي مشروع الحروفيّين في دائرة البحث عن أصالة ممكنة للفـــنّ العربــــــي موصّفا تجربتهم بالانتماء إلى مجال الفنّ الكتابــــي. فيقوم بتثمين مجهـــود الفنّان شاكر حسن مبرّرا اتّجاهه إلى البعد الواحد بتغليب العلاقة الحدسيّة بين المبدع والمتلقّي فيورد: "نحن مازلنا نراه (البعد الواحد) بديلا لمفهوم التّجريد في الفـــنّ الحـــديث. فهو فنّ مرتبط بالمتذوّق برباط قديم عريق، وهو قادر بذلك أن يـــرتفع بالمتذوّق في العصر الحديث إلى مستوى التّشكيلات الإبداعيّة دون الشّعور بالغرابة والتّفاهة، وهو بعد ذلك كلّه شكل ناجح من أشكال محاولات تعريب الفنّ وربطـــه بالعصر"[2] لكنّه سرعان ما ينسّب لاحقا حماسته لهذا التّيّار ولشاكر حسن ذاتـــه "لسوف تأخذ أفكار شاكر حسن تأويلات كثيرة، ولكن ما يهمّنا منها هو

1 محمّد المجّول: **الحروفيّة في التّشكيل العراقي المعاصر** – مجلّة الصّورة، الشّارقة – العدد 2 – 2004 – ص 77.

2 عفيف بهنسي: **الفنّ الحديث في البلاد العربيّة** – ص 95.

مطلـــبه في التّعـــرية الكاملة إزاء الكون والاندماج الكامل، إنّها أفكار صوفيّة إشراقيّة ولا شكّ ولكنّها تضع مسألة الأصالة في غير مكانها الصّحيح، فالتّعرية من الذّات والطّبيعة والتّراث، هي تعليق للوجود الإنساني مما يجعل الفنّان ينطلق من لا شيء من الفراغ."[1] إنّ حالة الفناء التي يدعو إليها شاكر حسن هي التي أفضت إلى مـــثل هذه المواقف المباينة فالقول بالفنّ الموضوعي وبانسحاق الذّات وباللاّذاتيّة في العمـــل الفنّـــي هـــو الذي أدّى إلى اعتبار أطروحات الفنّان موضع احترازات متعاقبة.

ويرى النّاقد الحبيب بيدة في استقدام الخطّ العربـــي إلى فضاء اللّوحة العربيّة عملـــيّة محفـــوفة نسبيّا بالمخاطر فالعلامة الخطّيّة في الحضارة العربيّة الإسلاميّة هي صناعة فنّيّة لها مرتكزاتها الفلسفيّة والفنّيّة لذلك فهو يصنّف استلهام الخطّ العربـــي في دائـــرة إشكاليّة حيث لا ينبغي أن يتناسى المهاد الأصلي للخطّ وارتباطه بجانب وظيفي وتشكيلي. فالخطّاط العربـــي لم يتعامل مع الخطّ في بعده التّقني فقط وإنّما مـــثّلت ممارسته فعلا تشكيليّا قام على دراسة المساحة وتنظيمها دون أن يتغافل عن الجانـــب المضموني في الخطّ على عكس الفنّان الحروفي الذي يدعو - على الأقلّ - إلى الـــتّعامل مع الخطّ والحرف كمجرّد شكل محض. فكيف يمكن استقدام الخطّ العربـــــي دون التورّط الفعلي في خلفيّاته أو دون خيانة هذه الخلفيّات في صورة التّشديد على استبعادها؟

لا يخفي الحبيب بيده صعوبة "الحوار" بين الفنّان التّشكيلي المعاصر وبين الخطّ العربـــــي في إطـــار ما يسمّيه بـــ "الأصالة المعصرنة" وصعوبة تلقّي هذا الخطاب التّـــشكيلي مـــن قـــبل النّاقد الفنّي المعاصر إلاّ أنّه يدعو إلى تقييم التّجربة بشكل موضـــوعي. فيورد في تعليقه على وجهة شاكر حسن في هذا السّياق: "نعتقد أنّ هـــذا الفنّان لم يكن مجرّد متعامل سطحي مع العلامة الخطّيّة بل كان يريد الالتحام بجوهر الممارسة وهو وعي رافق ممارسته الفنّيّة ويجعلنا على الأقلّ نقتنع بأنّه ليس من المـــستحيل أن يـــتحاور الفنّان مع ذاته ومع الآخرين عبر الممارسة حتّى وإن كان الإنتاج النّابع عنها لا يؤدّي هذا الوضوح"[2]

1 عفيف بهنسي: **شمال.. جنوب - حوار في الفنّ الإسلامي**- ص 81.

2 الحبيب بيدة: **الحوار التّشكيلي مع العلامة الخطّيّة في الفنّ المعاصر** - مجلّة الحياة الثّقافيّة - العدد 71، 1985- ص 124.

إنّ "الحوار" الممكن بين الفنّان والعلامة الخطّية قائم في تصوّر "البعد الواحد" على تفعيل حضور الخطّ ومنه الحرف كشكل محض (أي كبعد شكلي) دون اعتبار مضمونه الفكري. لذلك احترز الحبيب بيدة من هذا التّوجّه بقوله: "من الصّعب أن يدّعـــي أحدنا في هذا العصر أنّه عن طريق التّعامل مع العلامة الخطّيّة يريد الوصول إلى الحــقّ كمــا كان الحال بالنّسبة لممارسي الخطّ ومبدعيه ولكن عمق الخطاب الفكري يمكن أن يقرّبنا من التّصديق بنزاهة وصدق فنّانينا."[1]

إنّ إعـــلان استلهام الحرف العربـــي في اللّوحة العربيّة المعاصرة لا ينتقص من حيث مشروعيّته الفنّيّة ومن حيث نبل المقصد لدى روّاده غير أنّ الحبيب بيده يعتبر تضاؤل الوعي بالقيمة الجوهريّة لدى العديد من الفنّانين من شأنه أن يؤثّر سلبا على هـــذا الاستلهام الذي يضعه دائما في مدار المساءلة رغم تبريريّة الممارسة الحروفيّة وصـــدقيّة منشئها ومراميها. فقد تمّ استسهال استعمال العلامة الحروفيّة في الوطن العربـــــي إلى درجة أفقرتها مراميها التّشكيليّة. وفي الوقت الذي يومئ فيه الحبيب بيدة إلى تواضع بعض التّجارب العربيّة فإنّه يثمّن صدقيّة تجربة شاكر حسن ويؤكّد حسن مقصدها. ويذهب موريس سنكري إلى المزج بين موقف الاحتراز والرّفض أيضا مع تنسيب مواقفه حين يتّصل الأمر بالفنّان شاكر حسن، إذ يعلن: "نرى في تجـــربة شـــاكر حسن وبحثه النّظري وأفكاره المتفتّقة صوفيّا في ظلمات من القلق الوجـــودي [...] إمكانـــيّة هائلة لأن تتطوّر وتعطي ثمارا أينع [..] وشاكر وإن لم يحقّـــق طموحاتنا العليا في صياغة لوحة الخطّ العربـــي وينتهي حتّى الآن قريبا من زملائـــه الآخـــرين من جماعة البعد الواحد، إلاّ أنّ تجربته تبقى أنضج من تجاربهم وتكتـــسب مصداقيّة في الحضور أكثر لأنّها لم تعد مسألة خطّاط عربـــي يريد أن يـــصالح مـــصوّرا غربيّا، بدون معرفة ما يجب أن يتصالحا عليه، بل هو من خلال تطوير علاقته بالخطّ العربـــي على أسس تنظيريّة تنهض به رؤية واعية لما يريد أن يبدع"[2]

إنّ تـــنويه سنكري بتجربة شاكر حسن لا يرفع عنها الاحتراز إذ أنّ السّياق العام الذي طرحت فيه ظاهرة الحروفيّة و"البعد الواحد" توازى مع استفحال سؤال

---

1 المرجع نفسه – ص 124.

2 مـــوريس ســـنكري: **لوحة الحروفيّة العربيّة وسراب الباحثين عن الهويّة** – مجلّة الوحدة– ص 129.

الهـــويّة في الفـــنّ التّشكيلي العربـــي المعاصر. فيقوم سنكري بسحب مجموعة من الـــتّجارب العربيّة الجيّدة في هذا النّطاق ليؤكّد بأنّها إضاءات في المشهد العربـــي مثل إبراهيم الصّلحي وأحمد شبرين ونذير نبعة ورفيق شرف. إلاّ أنّ هذا الاحتراز لم يطـــل اللّوحة الفنّيّة فقط فقد خلّف هذا الوضع تذبذبا وتشوّشا لدى النّقّاد في مستوى تواصلهم مع اللّوحة الحروفيّة بفعل اهتزاز المعايير واختلاطها فطبّقوا حسب ســـنكري، مقاييس لوحة الحامل على اللّوحة الحروفيّة: "وجد النّقّاد أنفسهم وجها لوجه أمام المفاهيم النّقديّة الغربيّة للوحة الحامل بأن طبّقوها بشكل جامد [...] و لم يروا بدّا من عقد صفقة تصالحيّة مهينة مع مفاهيم لوحة الحامل تأثّرا بالنّقّاد الغربيّين الـــذين هلّلوا لهذا الإنتاج وقرّضوه عاليا كما فعل بارينو."[1] وقد أدّى هذا التّطبيق المباشـــر إلى التّجنّـــي على خصوصيّة الفنّ العربـــي الإسلامي وأدّى إلى استسهال التّعامل مع الخطّ العربـــي. وفتحت عندها آفاق تسويقيّة كبيرة غربيّة لكلّ المنجز الحـــروفي دون أن تكـــوّن الحروفيّة خطّا فنّيّا بيّن المعالم والمعايير لتيسير عمليّة النّقد وتخلـــيص التّجـــربة من المتطاولين عليها. إذن فقد عبّر الاحتراز عن وضع نقدي عربـــــي مترجرج يعتمد المعايير الغربيّة لمقاربة أسلوب يحتاج إلى استحداث معايير ووسائل أي غربال نقدي.

وفي بيانه عن تراجع "الحروفيّة العربيّة "بعد نصف قرن يؤكّد أسعد عرابـــي علـــى اعتماد هذا الاتّجاه منذ بداياته على "بداهات استشراقيّة جاهزة" تجســـّدت في مـــسألتين أساسيـــّتين: تمثّلت في وهم تخليص الحرف من ذاكرة الطّرز والأقلام وتفـــريغه مـــن الـــبعد الرّوحي، وهو ما أشار إليه شربل داغر في كتابه "الحروفيّة العربيّة". وقد بيّن عرابـــي أنّ القول بالقطيعة بين الحرف وطرز الخطّ العربـــي هو فـــصل "جاحـــد"، نظرا لما تزخر به بعض التّجارب الحروفيّة من وصل بينهما مثل أعمال المليحي ومحمّد سعيد الصكّار. وثانيهما تتمثّل في سلخ الحرف عن الموروث القرافيكـــي واخـــتلاط الكتابة بالتّخطيط، معتبرا أنّ فكّ عروة الحرف عن علاقته الكتابيّة أدّى إلى استشراقيّته. واتّهم عرابـــي، شاكر حسن بضلوعه في تلبيس هذا الوضـــع بقوله: "لعلّ الخطأ الجوهري الذي شارك بغموضه شاكر حسن نفسه هو الخلـــط بـــين ثنائيّة الفلسفة الجماليّة (العربيّة الإسلاميّة)القائمة على التّتريه المناقض لـــــ "التّشبيه"، وثنائيّة الفنّ الغربـــي المعاصر وهي التّجريد المناقض لـــ "التّشخيص،

---

1 المرجع نفسه – ص 132.

فــالخطّ مثل الموسيقى لا يقبل خلط الشّرق بالغرب."[1] فقد ساهمت فكرة تطويع الحــرف في الثّقافة التّشكيليّة العربيّة إلى مزيد تغييب الصّورة وأشكالها التّعبيريّة في المجتمع العربــي وأكّد هذا التّوجّه، حسب أسعد عرابــي، التّلفيقات الاستشراقيّة حــول موضــوع الــصّورة في المــوروث العربــي الإسلامي. وقد شكّلت هذه الاحترازات على الخيار الحروفي بعضا من أزمة اللّوحة الفنّيّة العربيّة التي تبحث عن هــويّة ممكــنة. كما ساهمت في مواجهة التّوجّه الحروفي الذي حاول شاكر حسن إرســاءه، ولا شــكّ أنّ بعض الغموض الذي رافق تصوّراته كان له تأثير سلبــي على طبيعة تقبّل المنزع الحروفي بشكل كلّي لدى عديد النّقّاد.

ج – الموقف الرّافض:

يعتبر موريس سنكري العودة إلى الخطّ العربــي ودمجه في مواضعات اللّوحة المسنديّة بمثابة "مصالحة مستحيلة" واتّجاها نحو عصرنة فنون العرب بطريقة متعالية عــن هــويّة هذه الفنون وروحيّتها كأنّما صيغت اللّوحة الحروفيّة بشروط غربيّة هدفها الظاهري البحث عن هويّة لما يسمّى بــ "الفنّ العربــي" وفي باطنها إرواء لنهم استشراقي لدى المتلقّي الغربــي. لكنّ هذا الموقف الرّافض لتجربة الحروفيّة لم يكــن سوى امتداد مواقف نقديّة قديمة، حايثت التّجربة منذ انبثاقها وهي في مهد الحركة التّشكيليّة العراقيّة.

لقــد وجد "البعد الواحد" منذ ظهوره تصدّيا من قبل جماعة "الرّؤية الجديدة" ومن قبل النّاقد عبد اللّه الخطيب الذي اعتبر العودة إلى استلهام الحرف العربــي في الفــنّ نــوعا مــن السّلفيّة والنّكوص والتّقليديّة أيضا فمن جهة أولى فإنّ الحرف العربــي قد استنفذ في فنّ الخطّ العربــي ومن جهة ثانية فإنّ تأثّر الفنّانين العراقيين بالنّــتاج الفنّي الغربــي هو الذي أدّى بهم إلى الالتفات إلى إمكانيّة استثمار الخطّ العربــي في اللّوحة الفنّيّة وهذه العمليّة تعدّ نوعا من الاستغراب. وعلى نهجه ينقد عــادل كامل في كتابه "الحركة التّشكيليّة المعاصرة في العراق" توجّه شاكر حسن ومــن معه بقوله: "إنّ دعوة الفنّان لإعادة صلة الفنّ المعاصر بتراث الخطّ العربــي الإســلامي فــيها التباســات عدّة، حاول الأستاذ شاكر حسن أن يعطيها صبغة

---

1 أســعد عرابي: **فنون نصف قرن من الحروفيّة وأسباب تراجعها من اللّوحة العربيّة**– مجلّة العربي، الكويت – العدد 509– أفريل 2001 ص 121.

واضــحة بالاستـــشهادات أو بالإيحـــاء اللّغوي أو أنّه حاول أن يجعل من استلهام الحرف العربـــي اتّجاها للفنّ في العراق، هاملا أصلا أنّ هذه التّجربة قديمة، وأنّها ظهـــرت في أوروبا ببداية هذا القرن لدى عدد من الفنّانين المجدّدين"[1] بل إنّ عادل كامـــل يـــشير إلى أنّ شاكر حسن انفرد بتصوّراته عن التّراث العربـــي الإسلامي ووجـــب التّحذيـــر مـــنها، إذ يقول في موقع آخر: "وإذا حذّرنا من دعوة شاكر حـــسن، والمـــبالغ بهـــا، فإنّ الأستاذ شاكر، إلى حدّ ما، انفرد بالتّعبير الخاصّ به، وبتصوّراته. فمنذ البيان التّأمّلي له، وحتّى آخر معرض أقامه، نلاحظ أنّه لم يعتمد علـــى الشّكل في التّعبير عن تأمّلاته وفلسفته، إنّما وبالرّغم من إتقانه للعمل الفنّي، كـــصناعة، حاول أن يجسّد الجوانب الرّوحيّة"[2] وهو يدعم بذلك الأطروحة القائلة بـــأنّ الـــبعد الواحد في تصوّراته العميقة إن هو إلاّ مشروع شاكر حسن ومدموغ ببصماته الفكريّة ونهجه الذّاتيّ. كما أنّ النّاقد شوكت الرّبيعي شدّد أيضا على قدم وجود فكرة استلهام الحرف لدى العرب المسلمين.

إذا كان سؤال الهويّة هو الذي ألهب الفنّان العربـــي نحو التّفكير في استدعاء الخـــطّ العربـــي والحروف فإنّ هذا السّؤال بطريقة طرحه "الحروفيّة" يعدّ في رأي الـــنّاقد فـــاروق يوسف مغلوطا لأنّ الفنّان العربـــي مازال غير قادر على إحكام سؤاله الفنّي في حدود معاصرته لذلك فهو لا ينتج فنّا معاصرا. هناك اغتراب كبير بـــين الفنّ العربـــي والواقع العربـــي المتحوّل لهذا يعاني الفنّان العربـــي من عزلته عـــن مجـــتمعه. وهـــو يعتبر أنّ المدّ الحروفي هو مجرّد صنم تهاوى فقد اقترح منذ الـــسّبعينات حلـــولا للـــسّؤال الفنّـــي عبّرت عن ارتهان هذا السّؤال في مرحلة الخمـــسينات وفي ذلك إشارة ضمنيّة للسّؤال المركزي الذي طرحته "جماعة بغداد للفـــنّ الحديث" والمتمحور حول قضيّة العودة إلى الأصول الحضاريّة والاغتذاء في الـــوقت نفسه من معين التّجربة الفنّيّة الغربيّة. فما تجربة جواد سليم في العراق أو محمود مختار في مصر أو الشّرقاوي في المغرب إلاّ تأكيد لهذا السّؤال غير أنّهم مثّلوا "مـــرحلة تاريخيّة مغلقة" لذلك يصرّح فاروق يوسف: "لا يمكن النّظر إلى الحروفيّة اســـتنادا إلى أســـئلتها إلاّ من خلال كونها فعل استرجاع خمسيني غير أنّ ما يجب

---

1 عادل كامل: **الحركة التّشكيليّة المعاصرة في العراق** – بغداد 1980– ص 128.

2 عادل كامل: **المصادر الأساسيّة للفنّان التّشكيلي المعاصر في العراق** – منشورات وزارة الثّقافة والفنون، العراق 1979– ص 70.

الاعتـــراف به أنّها هي الأخرى قد شكّلت فضاء مختلفا على الرّغم من أنّها تجلب معها هواء جديدا."[1] ويعني ذلك أنّ الحروفيّة لم تستطع أن تجيب عن سؤال الهويّة بـــنفس الحجـــم الذي اتّخذته هذه الظّاهرة من إشعاع عربـــي كمّي في مستوى الممارسة الفنّيّة ويعتقد يوسف أنّ الحروفيّة هي آخر صنم في الحداثة العربيّة واصلا بينها وبين تركيبة المجتمع العربـــي الذي اكتشف زيف خطاب الهويّة الخمسيني.

وفي الاتّجـــاه ذاته يتّخذ النّاقد شربل داغر موقفا نقديّا واضحا من "الحروفيّة" إذ يعتبرها "لوحة ملتبسة" نتيجة تداخل أصولها ولا يمكن أن تنجح في عمليّة المزج بين الرّافد الغربـــي والرّافد العربـــي فيبيّن: "ترتكز الحروفيّة، في صورة إجماليّة، إلى مـــبدأي الجماعة والشراكة في الخطّ، وعلى حوار وجاهي، أساسه فرديّ في تعبيره وتداوليّ في السوق. إنّ الوصل، بالتّالي، أوالجمع بين المرجعيّتين لن تقوم له قائمة – وقـــد تحقّقـــت من الاختلاف- إلاّ وفق عمليّات ومسارات من التّحوير[..] تقيم الحـــروفيّة شكلا للحوار بين الفنّان والجماعة، إلاّ أنّه شكل مطهّر، غير تاريخي.."[2] وإضافة إلى هذا التّقييم الواضح والمباشر يعتقد داغر أنّ الحروفيّة تيّار "تلفيقي" ولها "أوهام مضلّلة" و"اقتداء ببّغائي". وإذا كان داغر يعتبر اللّوحة الحروفيّة بمثابة الجملة الأدبـــيّة التي تقوم على العلاقات التّحاوريّة فإنّ هذا التّناول لا يجانب ماذهب إليه شـــاكر حسن من أنّ استلهام الحرف لا يؤخذ على سبيل الجملة الأدبيّة ألم يذهب إلى اعتماد الجمل المبتورة في أعماله لاستبعاد القراءة الأدبيّة؟

كمـــا يـــؤكّد سمير الصّائغ على الاضطراب الذي ولّده استخدام الحرف في اللّوحة الحديثة واعتبر مثل هذا التّوظيف بحثا عن سراب. فيقول: "تحويل الخطّ إلى عناصر تشكيليّة قول وإن بدا منطقيّا، هو قول غامض، من النّاحية الجماليّة المحض، فعـــندما نقف إزاء الخطّ التّراثي كعناصر تشكيليّة، معنى ذلك أنّنا أعطيناه استقلالا جمالـــيّا قائما بذاته ومطلقا. لكنّنا، عندما نقف أمام اللّوحة الحديثة التي استخدمت عناصـــر الخطّ كعناصـــر تشكيليّة، نجد أنّ جماليّته مستمدّة من فنّ التّراث، بل من مقولات الفنّ الحديث."[3]

---

1 فـــاروق يوسف: **الرّسم العربي الآن، مفهوم الأصالة الفنّيّة بين خيارين** – مجلّة "تزوى" – العدد27، 2001 – ص 113.

2 شربل داغر: **اللّوحة العربيّة بين سياق وأفق** – ص 131.

3 سمير الصّائغ: **الفنّ الإسلامي** – ص 377.

أمام كلّ هذه المواقف والآراء نتبيّن الموقف الضّدي الذي اتّخذه غالبيّة النّقّاد والباحثين من التّوجّه الحروفي فلا مجال لديهم إلى مثل هذا الازدواج في التّعامل مع اللّوحة الحديثة وربّما كان الحكم الضّمني على مثل هذه التّجربة هو فشلها في إيجاد هويّة فارقة للفنّ العربـــي الإسلامي ورغم عدم إنكار صدقيّة مقاصد شاكر حسن وبعـــض الفـــنّانين العـــرب فإنّ الموقف العامّ أعلن سرابيّة وتلفيقيّة المبحث الفنّي الحروفي.

إنّ ظاهرة الحروفيّة تتنزّل في إطار واقع مجتمعي وسيكولوجي أيضا، ارتهن في قضيّة الهويّة إلى درجة إسقاط الوعي السّلفي على مرحلة تاريخيّة تربأ مواضعاتها عن التّخندق في هذا الوعي. ومن اللاّفت للانتباه أنّ الفنّان شاكر حسن لم يشر في أيّ مـــن كتاباته إلى الإسهام الذي قام به الفنّان حسين زندرودي (من مواليد طهران 1936) في ريـــادة التّـــيّار الحروفي، إذ قام هذا الفنّان بتأسيس مدرسة الحروفيّة في طهران وأطلق عليها اسم "ساغاخانه". ولا ندري لم سكت شاكر حسن عن هذه التّجربة الفارسيّة؟

2-3- البعد الواحد: الفنّ المحيطي ومجالاته:

ينفتح شاكر حسن على ما يسمّيه بـــ "الفنّ المحيطي" وبـــ "التّعبيريّة الشّيئيّة" و"الجـــدار" ولـــواحقه من شقوق وفوهات فيزيد في إحكام معنى الزّمام في العمل الفنّـــي وهـــي مرحلة متقدّمة في التّجربة التّنظيريّة والفنّيّة له انتقل فيها من استلهام الحـــرف إلى اســـتلهام" الشّواهد البيئيّة "ولكن دائما في إطار المدار الأساسي وهو البعد الواحد

فلقد اعتبرنا أنّ مصطلح "الفنّ المحيطي" ولواحقه تقع في مدار "البعد الواحد" وارتأيـــنا تخصيص فصل كامل لذلك فكأنّ تجربة "البعد الواحد" لدى شاكر حسن مـــسترسلة ومنفـــتحة على هذين القطبين (البعد الحروفي والفنّ المحيطي). على أنّ التجـــربة المحيطـــيّة تنظيرا وفعلا قامت على أساسات التّوجّه الحروفي المركزيّة في مـــستوى التّجـــريد والـــتّجذّر المكاني والزّمان وتأصّل الرّؤية الفكريّة والمعرفيّة في المـــرجعيّة العربيّة الإسلاميّة والغربيّة ولكنّ مفاصل هذه التّجربة الجديدة ساهمت في بـــيان ممكـــنات تشكيليّة أخرى وبلورت أيضا إضافة اصطلاحيّة للجهاز النّظري للفنّان. ويجمل شاكر حسن "فنّ البيئة" في الظّواهر الشّكليّة الآتية:

- **الفنّ المحيطي:**

إنّ شاكر حسن يعتمد ترجمة Art Environnemental بـــ "الفنّ المحيطي" بدل "الفـــنّ البيئي" ويعتبر ظهور المصطلح في سنة 1950 ويعرّفه بأنّه فنّ ذي ثلاثة أبعاد يعتمد على الطّبيعة الآنيّة بدرجة أساسيّة.

- **فنّ الأرض:**

يعـــتمد شاكر حسن ترجمة Earth Art بـــ "فنّ الأرض"وردّ ظهوره إلى سنة 1960 وهـــو فنّ قائم على الأعمال الفنّيّة التي تنجز في الهواء الطّلق وتستخدم فيها مواد مستخرجة من الطّبيعة ذاتها كالصّخور والثّلوج والأعشاب.

- **الفنّ الأيكولوجي:**

اعـــتمد شاكر حسن ترجمة Ecological Art بـــ "الفنّ الأيكولوجي"واعتبره فـــرعا مـــن علـــم الأحياء واستخدم كمصطلح سنة 1968 ويدرس العلاقات بين الكائـــنات الحيّة والبيئة، لكنّه لم يتعمّق في تبيان خصوصيّات هذا الفنّ وميّزاته التي تميّـــزه عـــن "فـــنّ الأرض" و"الفـــنّ المحيطـــي" مكتفـــيا بالإشارة بأنّه فنّ يلتزم الحـــواربين"الحيويّة"ويفسّرها بالقوى الطّبيعيّة وبدورة "الظّواهر الحيّة" وهو تفريق جليّ الغموض.

وعلـــيه فقـــد اعـــتمد شاكر حسن في هذا التّصنيف على رأي الكاتب الأمريكـــي إدوارد لوسي سميث في كتابه "الحركات الفنّيّة بعد الحرب العالميّة" وهـــي معطيات تحتاج إلى تدقيق ومراجعة وقد أوقع اعتماد الفنّان هذا المصدر بـــشكل مطلق وأحادي في بعض المزالق المتعلّقة بالفويرقات بين هذه التّيّارات الفنّية.

إنّ التّـــرجمة التي اعتمدها شاكر حسن للفظة Environnemental Art نجدها تفـــيد "فنّ البيئة"وهو ما يعتمده أسعد عرابـــي مثلا وقد لاحظنا التّشوّش الموجود في اعـــتماد شـــاكر حـــسن علـــى اصطلاح "فنّ البيئة"كمدار أمومي لـــ "الفنّ المحيطي"والحال أنّهما مترادفين في تعريفه لهما. ويعرّف فنّ البيئة عامّة بأنّه فنّ ثلاثي الأبعـــاد يقحم المشاهد في العمل الفنّي. إنّ المشاهد لم يعد مجرّد متفحّص للأعمال الفنّـــيّة وإنّماهومجبر على لعب دور آخر وهو بين هذه الأعمال فيتحوّل بذلك إلى "شكل" ولم يعد نجاح العمل وقفا على الفنّان بل يعتمد على مدى فاعليّة الحضور

الفـــضائي للمشاهد. يبيّن الفنّان ألان كابرو[1] أنّ "البيئة هي امتداد للتّجميع الذي يمـــثّل بدوره امتدادا ثلاثيّ الأبعاد للتّلصيق فـــ "البيئة"هي بيئة مركّبة من أيّ موادّ تجلـــب اللّمــــس والسّمع والتّشمّم، والمتحقّقة في قاعة واحدة أو أكثر أو في الهواء الطّلق وبالتّوازي مع ذلك يكون المشاهد في داخل الفنّ."[2] ولم يظهر هذا المصطلح في سنة 1950 وإنّما في أواخر الخمسينات كما أنّ مصطلحي Earth Art و Land Art مـــتقاربين في المعنى ويترجمان إلى العربيّة بمصطلح واحد وهو "فنّ الأرض"، لا يفي بالتّدقيق العلمي وببيان الفرق الواقع بينهما حيث أنّ الأوّل يفيد التّدخّل الفنّي في الوسط الطّبيعي في مستوى الأحجام الكبيرة مثل أعمال الفنّان روبرت سميثسون في حـــين أنّ الثّاني وهو أقرب إلى المجال الأوروبـــي يمثّل تدخّلا محدودا وزائلا في الفـــضاء الطّبيعـــي مثل أعمال تثبيت صور فوتوغرافيّة أو وضع نحتيات حجريّة أو خـــشبيّة ويعتبر هذان التّيّاران نتاجا للفنّ الاختصاري. كما أنّ المصطلح الأوّل ذو أصل أمريكي والثّاني إنقليزي وظهر المصطلحان في أواسط السّتّينات ولئن اشتركا في هـــذا التّوجّه العامّ الذي يجعل من الوسط الطّبيعي الحامل الأساسي للعمل الفنّي فإنّهما جاءا ليعبّرا عن رفض للبعد التّجاري في الفنّ ولمعاضدة الحركة الأيكولوجيّة الصّاعدة. لقد نشأ "فنّ الأرض" في أواخر الخمسينات وبداية السّتّينات إثر انطفاء جذوة التّعبيريّة التّجريديّة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وقد طرح في تلك الفترة أســـئلة جديـــدة على الجماليّات وعلى واقع سوق الفنّ وعبّر عن مناهضة لطريقة الحـــياة الأمريكيّة. ولا شكّ فإنّ "فنّ الأرض" تولّد في ظلّ الواقع الأمريكي الذي تنازعته حركة السّود بقيادة مارتان لوثر كينغ والتّدخّل الأمريكي في الفيتنام وبروز النّـــزعة الأيكولوجيّة. في سياق هذه المناخيّة السّياسيّة تمّت استعادة سؤال الهويّة في الـــولايات المـــتّحدة الأمريكيّة وطرحت من جديد إشكالات العلاقة بين الطّبيعة والثّقافة.

1 ألان كابرو Allan Kaprow: فنّان أمريكي ولد سنة 1927 وتوفّي سنة 2006. يعدّ من تلامـــيذ الفـــنّان الأمريكي هانس هوفمان. أنتمت أعماله للتّوجّه التّعبيري الحركي الذي يقحـــم بعضا من العناصر التّشخيصيّة والصّور والأشياء. التحق في أواخر الخمسينات بالدّادائيّين وبأنطونان أرتو ثمّ اقترن اسمه لاحقا بتيّار "الهابنينغ" الذي كتب تاريخه في مقـــالات عديدة. عمل مدرّسا بجامعة باركلي وسان دياغو منذ سنة 1974وكان له تأثير كبير على الفنّانين.

2 Ibid, p. 82.

إنّ تأكـــيد شاكر حسن على ثلاثة ظواهر فنّية: الفن المحيطي/فنّ الأرض/الفنّ الأيكولوجـــي، بالشكل الذي بيّناه يعكس وجها من وجوه طبيعة التّقبّل العربـــي للاصـــطلاحات الغربيّة ولعلّ مأتى الاضطراب والتّشوّش أحيانا يعود إلى التّقارب الموجـــود بين التيّارات الفنّية في أواخر النّصف الثاني من القرن العشرين وتمثّل هذه التيّارات الفنّ المعاصربامتياز.

لقـــد بـــيّن شاكر حسن أنّ التّوجّه المحيطي له قاع فكري مبثوث في الفكر الإســـلامي مـــنطلقا مـــن النّص القرآني في اعتباره أنّ المناخ السّماوي هو المستقرّ البيـــئوي للمحيط وأنّ ذكر الأرض والسّماء في النصّ القرآني قصد به التّأكيد على هذا البعد المحيطي. ويمثّل هذا النّزوع إلى ربط الفكر المحيطي بالقرآن نوعا من الرّبط المبسّط جدّا الذي يسقطه الفنّان ليخلق نوعا من التّجانس في رؤيته الفكريّة والفنّيّة وبحـــثا عن فعل تأصيلي وذاك ما سيجعله يربط أيضا الفكر الصّوفي بالفكر المحيطي حـــيث اعتـــبر أنّ فلسفة الفكر الإشراقي للسّهروردي هي صورة أخرى للمناخ المحيطـــي جاعلا من التّجربة الرّوحيّة تجربة محيطيّة فالتّمييز الذي أجراه السّهروردي بـــين "الـــتّحت"و"الفـــوق" مكّن شاكر حسن من الحديث عن "جغرافيّة روحيّة" مـــؤكّدا على أهمّية ما بين الأرض والسّماء أي ما بين الفوق والتّحت وتلك منزلة لاتقع فيها غير الرّوح وعليه فإنّ الفكر المحيطي يقع بالضّرورة، حسب رأيه، في هذه المـــنطقة التي يسمّيها بـــ "البرزخ" حيث الإشراق. ويهدف الفنّان من هذا التّأكيد علـــى القيمة الرّوحيّة للتّوجّه المحيطي العربـــي إلى إثارة الفارق النّوعي بين التّجربة العـــربيّة والتّجـــربة الغربيّة. ولكن إذا كانت التّجربة الغربيّة قد اتّجهت نحو الفنّ البيئـــي عامّة، في شتّى تمظهراته، لإعادة مساءلة تعريف الفنّ ومواجهة لأيّ صبغة تجاريّـــة تعلّـــب الفنّ في المجتمعات الرّأسماليّة، وكتعبير عن أزمة الحياة البشريّة إزاء تنامـــي النّـــتائج السلبيّة للتّقنية على البيئة، فإنّ اتّجاه شاكر حسن كانت له دوافع مختلفة هيّأها نظرته المخصوصة للبيئة العربيّة في صلتها بإيديولوجيّته.

2-3-1-الفنّ المحيطي كهاجس فنّي عربي:

لا يـــنطلق شاكر حسن من المعين الغربـــي فقط وعلّه في ذلك قد اطّلع على بعـــض الـــتّجارب العربيّة التي نهلت من البيئة العربيّة ومن جغرافيّتها لتعتمدها في صـــياغة العمل الفنّي. إنّ انشغال الفنّان العربـــي بهذا التّيّار بدا واضحا في تجارب

عديـــدة مثل الفنّان السّوري فاتح المدرّس الذي ألصق التّراب على لوحته والفنّان المغربـــــي محمّد القاسمي الذي شرع منذ 1977 في توظيف التّربة المحلّيّة في العمل الفنّي وقام بوضع راياته الملوّنة على صخور الشّاطئ الأطلسي في بلدته الرّباط.

يربط أسعد عرابـــي التّوجّه العربـــي لفنّ البيئة بنوع من الرّومانسيّة وباقتفاء أثر الماضي أي هي عودة نكوصيّة. يقول: "يرتبط مفهوم "البيئة" بالنّسبة إلى الكثير مـــن الفنّانين العرب بالتّراث البصري وذخائر ذاكرته (من رقش وحروف ومظاهر شعبيّة) تستمرّ من خلال استلهامها خصائص الهويّة الحضاريّة، فالبيئة في هذه الحال مـــنوطة بالموروث والمعاش ثقّافيّا مندمجة أحيانا بالحساسيّة الرّومانسيّة الإطلاليّة أو العـــشق المـــستحيل والحنين إلى الأمس."[1] وإذا كان الفنّان العربـــي قد تعامل مع الإرث الغربـــي من زاوية الاتّباع باستغلال المتاح في البيئة العربيّة لدمجه في اللّوحة الفنّيّة. فإنّ هذا التّوجّه يجعلنا نقف عند أوجه فهم مااصطلح على تسميته بـــ "فنّ الأرض" في الغرب وبـــ "فنّ البيئة" لدى العرب بشكل عامّ.

إنّ مـــا يـــنادي بـــه شـــاكر حسن لا يتّصل بماهيّة "فنّ الأرض" أو "الفنّ الأيكولوجـــي" في الغـــرب وإنّما حدود تعريف "فنّ البيئة" لديه قائم ببساطة على اســـتغلال الفنّان العربـــي لما في بيئته من مكوّنات معماريّة أو طبيعيّة وتوظيفه في اللّـــوحة الفنّيّة. لذلك لا يدعو إلى إنشاء تنصيبات أو نحتيّات في أماكن طبيعيّة وممّا يـــدعم هذا التّوجّه قراءته التّاريخيّة لبدايات "الفنّ المحيطي العراقي" حيث يعتبر أنّ الرّســـوم الطّبيعيّة التي كان يقوم بها رائد الفنّ العراقي عبد القادر الرّسّام تعبّر عن رؤيـــته المحيطـــيّة وأنّ أعمال الفنّان رافع النّاصري التي تشهد بأهمّية البيئة العراقيّة ودواخلهاوتـــستخدم العناصر الطّبيعيّة مثل الجبال والكتل الفضائيّة، مثّلت بدورها انخـــراطا في المحيطـــيّة. كما بيّنت أعمال الفنّان سلمان عبّاس في السّتّينات ملمحا محيطـــيّا مـــن خلال رسم القباب والمشاهد المعماريّة. وحقّقت أعمال سالم الدّبّاغ انـــتماءها المحيطي، في رأي شاكر حسن، عند تمسّكه بالشّكل المربّع فيما استلهمه مـــن شـــكل الكعبة الشّريفة واهتمّ أيضا بالطّابع المديني فكان واقعيّا في استخدام الفضاء ولجأ إلى الكتابة العربيّة والسّحنة الملمسيّة للأرض والجدار. وأمّا الفنّان محمّد مهـــر الـــدّين فقـــد اعتبره شاكر حسن من المعنيّين بشأن المحيط أيضا من خلال اســـتعماله للإشارات مثل الأسهم والدّوائر ورسوم الأطفال. وشدّد شاكر حسن

---

1 أسعد عرابي: **وجوه الحداثة في اللّوحة العربيّة** – ص 99

على أهمّية تجربة الفنّانة هناء مال اللّه التي استخدمت تقنية التّكراروالتّربيع وجعلت مـــن فـــضاء اللّوحة مادّة خام ونجد لفعلها الفنّي أثرا في كتاباتها، فهي تورد حول أهمّية المادّة الخامّ: "يستبطن سطح اللّوحة المحسوس (مادّتها الخامّ) رؤية الفنّان مثلما تـــستبطن رؤية الفنّان مادّة اللّوحة الخام المختارة. اللّوحة في هذه الحالة، مساحةأو فرصـــة لاشـــتباك المادّة الخام (المدركة حسّيّا) مع امتداداتها المتخيّلة والمؤوّلة. فبعد زوال إلغـــاء الحـــدود التي تنظر إلى اللّوحة باعتبارها شكلا ومضمونا، أصبح من الممكن القول: إنّ المعنى أوالمضمون متأصّل في الشّكل لا أكثر"[1].

أصبح الفنّان، بهذا المعنى الذي أضحى عليه سطح اللّوحة، يعطي أولويّة مطلقة للمـــادّة الخام وهو ما يتواشج مع رؤية شاكر حسن نفسه وكأنّنا بالفنّانة هناء مال اللّه تنحو نحوه، وهي التي أقامت معه سنة 1997 رفقة خمسة فنّانين آخرين، معرضا فنّـــيّا في إطار الجمعيّة الملكيّة للفنون الجميلة بالأردن، حمل عنوان "المحيط والبيئة في الفـــنّ العراقـــي". كما ساهمت معه في كتابة النّصّ التّقديمي للمعرض فبيّنا معا أنّ اختيارهما لموضوع البيئة لاينبني على ما أنتجه التّقدّم العلمي من تلوّث البيئة، وإنّما يأتي للكشف عن علاقة الإنسان بالعالم في شكل انصهاري.

لقد تمّ تجاوز النّظريّة التّقليديّة القائمة على الفصل بين الشّكل والمضمون التي كانـــت الـــذّات بمقتضاها تسبق الموضوع، في حين أنّ العلاقة في بناء العمل الفنّي أصـــبحت مؤسّـــسة علـــى نوع من الحواريّة والتّوتّر حيث يحلّ المشاهد في موقع الصّدارة ليقيم بينه وبين العمل الفنّي حوارا وهو ماتتيحه المادّة المحسوسة حين تستلّ من المحيط البيئي الذي يعيش فيه الفنّان. ولئن مثّلت هناء مال اللّه الجيل الجديد من الفـــنّانين المدركين لأهمّية المادّة في تجربة الفنّان فقد استفادت من أطروحات شاكر حـــسن خاصّـــة أثناء إقامته في عمّان وتحديدا إبّان إدارته للحوار النّقدي في "دارة شومان للفنون".

غير أنّ هذه الإشارات التي يقدّمها شاكر حسن لا تعكس فعلا محتوى "الفنّ المحيطي" إذ سيتحوّل كلّ عنصر تشكيلي له مرجعيّة محيطيّة جزءا من الفنّ المحيطي، وذلـــك لـــيس إلاّ تعميما كبيرا لماهيّة الفنّ المحيطي إجمالا. وعليه فإنّ شاكر حسن يـــصطدم بخلوّ الفنّ العراقي من النّتاج الفنّي النّابع من التّصوّر المحيطي على الشّاكلة

---

1 هناء مال اللّه: **المادّة الخام: سطح اللّوحة المحسوس والمتخيّل**- مجلّة "الفنون"-مرجع سابق – ص 49.

الغربيّة ولذلك اندفع إلى بيان ظواهر عامّة جدّا في مشهد الفنّ العراقي، إذ أنّ هذه الطّريقة قد تجرّ أيّ باحث فنّي إلى اعتبار الفنّ الانطباعي مثلا فنّا محيطيّا انطلاقا من المقاييس التي ضمّنها شاكر حسن.

إنّ تـــضمين تجارب بعض الفنّانين العراقيّين السّابق ذكرهم في "الفنّ المحيطي" هو من قبيل محاولة إيجاد جذرعربـــي ممكن لما سيبلوره شاكر حسن لاحقا. ومثلما بـــيّن أنّ الفكر الإسلامي يحتوي على الفكرة المحيطيّة فإنّه لم يجد بدّا من اصطناع ســـلف ممكن لرؤاه في الفنّ العراقي، رغم أنّ الهاجس المحيطي في هذا الفنّ متبلور بشكل أكثر وضوحا في بعض تجارب فنّاني المنفى في نهاية التّسعينات وبداية الألفيّة الثّانية مثلما نجد في تجربة الفنّان العراقي عبّاس الكاظم. لقد قام شاكر حسن بتبنّي الفكرة المحيطيّة لا لكي ينشئ أعماله الفنّية في المحيط وإنّما ليستلّ من البيئة العراقيّة والعربيّة عامّة ما يضيفه إلى لوحته المسنديّة، فقام بإقحام عناصر البيئة المحلّيّة. ويعتبر شـــاكر حـــسن أنّ للمحيط بعدا روحانيّا، فخاماته تجمع بين قوى الطّبيعة ودورة الحـــياة، إذ في كـــلّ عنـــصر منه بعد خفيّ وغائب عن المشاهدة بالعين وإنّما تتمّ مـــشاهدته بالحـــدس. يعلّق واصفا هذا البعد الغيبـــي: "على أنّ أيكولوجيا الرّسم عندي هي التي تستخدم فيها خامات محيطيّة تحفل في باطنها بطاقات يمكن إظهارها عن طريق الأداء، ولعلّ في ما يسمّى بالعمل الفنّي الجاهز Ready made كما طرحه رائده مارسيل دوشامب ما يوضّح هذه الفكرة التي لا تقنع بظاهريّة الوجود الفنّي بل تتجاوزه إلى خفائه أيضا"[1].

لئن ربط شاكر حسن بين العنصر المحيطي وبين ما توصّل إليه مارسيل دوشامب، فإنّ هذا الرّبط قد لا يستقيم من عدّة أوجه أولاها أنّ دوشمب لم يقتطع شيئا من المحيط فأقحمـــه في لوحـــته الفنّيّة، بل كان معاديا للّوحة الفنّيّة في المرحلة التي توجّه فيها إلى الأشـــياء الجاهزة أو المستعملة. وثانيها أنّ غاية دوشمب ليست الإشارة إلى باطنيّة العمل الفنّـــي بـــل إنّه أراد أن يغيّر نظرة النّاس للعمل الفنّي، حيث كان يعتقد أنّه من صنع الفـــنـــّان لا محالة، فأدخل مفهوم الاختيار، أي أنّ الفنّان بمجرّد اختياره للشّيء حتّى وإن كـــان مبـــتذلا، فـــإنّ ذلك يرديه عملا فنّيّا. ثمّ إنّ دوشمب ثار ضدّ الصّنميّة التي تحوّلت إليها الصّورة ونادى بمعاداة اللّوحة التي كان بدوره من مبدعيها.

1 شـــاكر جـــسن آل سعيد: **المحيط والبيئة والأيكولوجيّة في الفنّ العراقي**- ضمن كتاب ندوة "الخطّ العربي" - بيت الحكمة، تونس، 1997- ص 204.

أحـــيانا يتلقّف الفنّان شاكر حسن بعض النّتاج الفنّي الغربـــي دون أن يتفحّص تفـــصيلاته التي قد لا تتّفق مع رؤيته، إذ لم يهدف دوشمب إلى تنبيه المشاهد إلى البعد الغيبـــي للمبولة مثلا و لم يسع في فنّه إلاّ للهدم وهو سليل الدّادائيّة الأمريكيّة.

إنّ فكـــرة معـــاداة اللّوحة تأخذ تشكّلها المختلف لدى شاكر حسن فهو لم ينـــصرف عـــن اللّـــوحة المسنديّة، بل أراد أن يضع إشكاليّته الرّئيسيّة في تجاوزها انطلاقـــا منها، بدعوته إلى "البعد الواحد" في شكل استدعاء المحيطيّة في الفنّ. فقد انـــبنى تصوّر الفنّ لديه في الفترة الأخيرة من أطروحاته على أنّه يعني: "لا مقروئيّة اللّوحة"، فاللّوحة هي الحدّ الفاصل بين الإنسان والعالم ولأجل إفناء هذا الحدّ رأى شـــاكر حسن أن يستقدم عناصر المحيط والبيئة للقضاء على الوجود الذّاتي للّوحة فتوصّـــل إلى الرّســـم على صفحتي الورقة وحاول أن يستبعد ذاته في كلّ ما يرسم معتقدا أنّ ذلك ينتهي بشجب كلّ ذات أخرى فتتحقّق لا مقروئيّة اللّوحة. إنّه قد اعتقد بأنّ شطب اللّوحة يكون بانحسار النّزعة الذّاتيّة وباستدعاء العناصر المحيطيّة. و لم تكـــن هـــذه التّصوّرات بعيدة الغور في شكلها النّظري فحسب بل إنّ شاكر حسن طابق بينها وبين حياته وعلاقته بأعماله الفنّيّة.

لقـــد انتبه النّاقد سهيل سامي نادر أثناء الإعداد للمعرض الاستيعادي للفنّان شـــاكر حسن في بداية تسعينات القرن العشرين إلى الحالة الرّديئة جدّا التي كانت علـــيها هـــذه الأعمـــال، حيث أهملها شاكر حسن في بيته، وأهمل تأريخ بعضها وتوقيعها ممّا أثّر على عمليّة عرضها. وبحثا عن تفسير لهذا الإهمال رأى سهيل سامي نـــادر أنّ الإهمال قد يكون وليد إيمان الفنّان بأنّ الفنّ لعبة لذلك ما من داع لحفظ الأعمـــال أو أنّ ازدراء الفنّان لمفهوم الإنجاز في العمل الفنّي هو الذي دفعه لذلك وهـــو ما ينتج نوعا من التّطابق بين الرّؤية الفنّيّة للفنّان وبين واقع تجربته الحياتيّة. وقـــد استبعد الافتراض الثّاني بدعوى أنّ فكرة عرض الأعمال الفنّيّة على الجمهور تفنّد القول بتهميش العمل الفنّي والرّغبة في القضاء عليه.

لقد لامس سهيل سامي نادر صلة الإهمال بفكر شاكر حسن دون أن ينتهي إلى إقرار هذه الصّلة بشكل نهائي، فبعد تقديمه لافتراضات متوسّلة بأفكاره، انتهى إلى الإقرار باحتمال بسيط يتعلّق بالإهمال الإنساني كسلوك ممكن.

إنّ إهمـــال شـــاكر حسن لأعماله الفنّيّة في مخزن بيته هو أشبه بإيداع القطع الفنّيّة الأثريّة في مخزن أحد المتاحف حيث تتعرّض لفعل الزّمن فتتغيّر سحنتها، ثمّ إنّ

شـــاكر حـــسن يمارس الفنّ ضدّ صنميّة الذّات فكيف يتفنّن في حفظ اللّوحة التي يسعى إلى تخطّيها ألم ينادي مرارا بأن تكون مجرّد حالة شهوديّة؟

لقــد بــدا النّـــزوع الأركيولوجي مجسّدا في إهمال العمل الفنّي، وإذا كانت اللّوحة تحدّ من العلاقة المباشرة للإنسان بالعالم فكيف يسعى الفنّان إلى حفظها وهو الـــذي أفنى حياته لأجل تحقيق الفناء؟ ألم يسعى شاكر حسن إلى أن تكون اللّوحة أثرا، لذلك أهملها حتّى لايبقى منها سوى الأثر؟

كـــلّ هـــذه الاحتمالات تؤكّد الخلفيّة الصّوفيّة لشاكر حسن، حين تتحوّل أعماله الفنّية إلى مجرّد أجزاء متناثرة في المحيط يصيبها ما يصيبه وتتبدّل بفعل المكان والزّمان. كما أنّ ثنائيّة الظّاهر والباطن تبقى إجرائيّة في مستوى النّظر إلى الأعمال المهملـــة للفنّان، إذ أننّا نحكم على ظاهرها بالإهمال بينما لا نتفحّص باطنها أي ما تحويه، بعبارة شاكر حسن، من أصل خليقي.

لقـــد عبّر شاكر حسن عن هذه الوضعيّة بقوله: "ستبقى اللّوحة عالما مستقلاّ (يستطاع قراءته كما لايستطاع قراءته أيضا) فهو ملك نفسه. وهذا هو أيضا معنى (لا-مقـــروئيّتي)إيّـــاه مـــن قبل حين رسمتها. فياله من ضياع؟ وياله من استيعاب لأيكولوجـــيا الوجـــود في الفـــنّ؟إلى أين سيقودنا هذا البحث المضني؟ ذلك ما لا يستطاع الإجابة عنه، أو التّنبّؤ به فهو خارج عن استطاعتنا ما دمنا على قيد الحياة ولأنّه نفحة من نفحات الرّوح فهو قدرنا."[1]

إنّهـــا وضـــعيّة مستعصية جدّا يغالب فيها شاكر حسن مواضعات التّواصل، حيـــنما يكـــون العمل الفنّي منذورا للاّمقروئيّة وإلى الفناء مثل أيّ عنصر محيطي. ذلـــك أنّ التّأصّـــل الـــذي يتطلّبه مثل هذا التّصوّر يفترض إمعانا للنّظر في باطن الأشياء.

وقـــد دفع السّعي الحثيث إلى البحث عن الخفيّ في الظّاهر، لاستغلال شاكر حسن مفردة الجدار في التّعبير عن هذا التّوجّه وذلك في مستوى الخامات اللّونيّة في عـــالم المعمار كالإسمنت والجصّ والأصباغ ووظّف ما في الجدار من مميّزات ظاهرة كالـــشّقوق والفـــوهات. ولكـــن كيف بلور هذا الاتّجاه نحو الجدار في فنّه؟وأيّة مؤثّرات ساهمت في ذلك؟ وكيف عبّرمن خلاله عن تصوّر "البعد الواحد"؟

---

1 شـــاكر جـــسن آل سعيد: **رؤيتي الفنّيّة** – ورد في كتيّب معرض الجمعيّة الملكيّة الأردنيّة – 1997– ص 5.

2-3-2-من جدران الفنّان الغربــي إلى جدار شاكر حسن:

لقـــد مـــثّل الجدار في الفنّ الحديث، منذ ثلاثينات القرن العشرين، مصطلحا شـــائعا في المنجز الفنّي الغربـــي للفنّانين الملتزمين فقد انحسرت الفتحة الرّومنطيقيّة في اللّـــوحة المـــسنديّة إزاء تنامـــي جدار عموم الجماهير. إنّ توجّه عديد الفنّانين الغربيّين أمثال بيكاسو وفرنان ليجي وماتيس إلى الرسم على الجدران وميل بولوك إلى اعتـــبار الجـــدار فضاء يوتوبيّا للرّسم وانتهاء دوبيفاي إلى اعتباره فضاء تخييليّا، جعل من الجدار موضوعا مميّزا في الثّقافة الغربيّة عموما وربّما ساهمت رمزيّة الجدار في الفكـــر الوجـــودي في بـــيان أهمّية مخصوصة له. ألم يكن "جدار" سارتر حمّالا لأفكار جديدة؟

إنّ الرّســـم الفرنـــسي بشكل خاص عرف في بداية الخمسينات أزمة حادّة مـــزّقت المشهد التّشكيلي إلى قطبين إثنين: الفنّ التّجريدي والفنّ التّشخيصي وما اســـترفد مـــنهما من تيّارات كثيرة. وانعكس ذلك على نتاج الفنّانين الفرنسيّين ونظـــرائهم الأوروبيّن الذين استقرّوا في باريس ومن أبرزهم أنطونيو تابياس الذي تأثّر به شاكر حسن في توجّهه نحو مقولة "الجدار".

كان تابياس في بداية الخمسينات قد استقرّ بباريس والتقى إثرها بيكاسو باحثا عـــن طابـــع فنّـــي خاصّ يتجاوز المعطى الإيديولوجي ويدافع عن الذاتيّة في وجه الاجتياح الاجتماعي ومتّصفا بخصائص الأركيولوجي الذي يبحث في ماهو مهمل من الأشياء المبتذلة في الحياة اليوميّة ليجعل منها عنصرا فنّيا، وهو على نهج مارسيل دوشامب في مستوى الوجهة الجامعة وليس في مستوى التّفصيلات الفنّية. إذ يتّفق معـــه في ضرورة إقحام العناصر الحياتيّة التي ظلّت مدار استهجان، إلى العمل الفنّي وهو إضافة إلى ذلك يستدعي استعارة "الجدار" دون أن يرسم على الجدران في حدّ ذاتها كحامل. وقد انتهج شاكر حسن هذه الطّريقة مع فارق نوعي في بيان الخلفيّة المعرفيّة لتناول "الجدار". وليس من الغريب أن يستدعي أنطونيو تابياس ما تزخر به ذاكـــرته حـــول جـــدران موطنه "كاتالانيا" Catalagne دون أن يوظّف جدران شـــوارع بـــاريس، أي أنّـــه ينطلق من المحلّي ليبيّن معاناة أبناء قومه، فالخربشات والشّقوق التي يحدثها في لوحته تتّخذ بعدا إيروسيّا تتكشّف فيه اللّوحة على عنف الواقـــع السّياسي الإسباني وذلك ما يعكس صلة الفنّ بالواقع في أعماله. كما أنّه ليس من الغريب أن يقرّ شاكر حسن بأهمّيّة "الجدار" كمرآة عاكسة لماهو موجود

في العـــالم الموضوعي ولكنّ رؤيتيهما تختلفان في مستوى النّظر إلى هذا الواقع. لقد لجـــأ تابياس إلى "الجدار" ليصوغ من إشاراته دفاعه عن قضيّة شعبه فعاد إلى أبسط شـــيء وهـــو بلدته الصّغيرة "كاتالانيا" وإلى جدرانها العتيقة يسلخ منها ملمسيّتها وركامهـــا وتشقّقاها وفوهاها منطلقا من دور الفنّان في تلك اللّحظة التّاريخيّة. إنّه يعتـــبرأنّ" مهمّـــة الفنّان لا تقتصر على فعل التّقبّل. إنّ عمله ليس كما نخال مجرّد انعكـــاس لحقبة ما. أعتقد أنّ الفنّان يمكن أن يلعب دورا فاعلا وهو مثل غيره في قطاعات أخرى، يحمل بين يديه سلطة تحوير هذه الفكرة عن الواقع."[1] لكنّ شاكر حـــسن انطلق من عناصر الجدار لينشئ تصوّرا جديدا للعمل الفنّي وللفنّان حيث يبـــتعد الفنّان عن ذاتيّته لينغرس في العالم وذلك على خلاف ماذهب إليه تابياس في اعتـــبار الجدار مرآة الذّات الحضاريّة. وإن دعا شاكر حسن إلى الاحتفاء بعناصر الجـــدار ومكـــوّناته فـــذلك لدعم فكرة سلبيّة الفنّان وفناء ذاته إزاء حضور لماهو موضوعي في المناخ والجغرافيا ولآثار الزّمن على واجهة الجدران.

إنّ فكـــرة "الجدار" مستلّة أيضا من تأمّل شاكر حسن طيلة سنوات لما أحدثه الزّمن في اللّوحات الجداريّة الرّافديّة القديمة، فالعامل الأثري كان حاضرا في تلمّس هذه السّبيل الجديدة التي تفطّن إليها، فعاد إلى الجدران المهجورة والقديمة باحثا فيها عـــن العمـــق التّاريخي، عن أنفاس الغائبين من الآشوريّين والسّومريّين والأكديّين، متفحّصا في هذا الحوار القائم بين أثر الماضي وترسّبات الحاضر. بيد أنّ هذا الشّاهد العتيق لم يمنعه من تفحّص "الجدار" العراقي المعاصر في تلوّناته المختلفة بما هو مرآة للحـــياة اليوميّة للشّعب العراقي، فقد حملت هذه الجدران خربشات دينيّة وأدعية وشـــعارات سياسيّة وكلمات بعض حروفها مقروء وبعضها طواه الزّمن في الغياب مـــن جمـــل العشق الممنوع وكلمات الصبية والأطفال الذين خطّت أياديهم جملا وخطـــوطا حرّة. هذه الجدران المفتضّة حملت مشاعر فئات عديدة في أزمنة متفرّقة وســـجّلت العابـــر من الأفكار وعبّرت عن تجلّي اللاّوعي وهو ينفضح على سطح جـــدار الجماعة فتبنى الكلمات إلى المجهول. هذه الجدران المنفتحة في عراء الطّبيعة أكانـــت جدران المدينة أو القرية فهي في حوار موضوعي مع المناخ، لذلك تنغرس الحـــروف والكلمات في الجدار مسلّمة نفسها لعوامل التّغيّر والتّحريف والنّقصان، كمـــا أنّ الجـــدران معرّضة لتدخّل الإنسان فأحيانا يطلي الكلمات فيخفيها تحت

---

1 **Antoni Tàpies**: *La pratique de l'art,* op.cit, p. 54.

طبقات الطّلاء وأحيانا يتبوّل عليها أو يتقيّأ. إنّ الكلمة المكتوبة على الجدار تكون عرضــة للانتهاك والتّشظّي لأنّها عارية من الانتماء إلى ذاتيّة بعينها حيث أصبحت تعبّر عن الموضوعي مادامت في فضاء علني وعمومي.

إنّ شـــاكر حسن لايبحث في هذه الكتابات والحروف عن تشخيص لذاكرة الإنـــسان العراقي، بل هو يبحث عمّا هوأعمق من ذلك. فــ "الجدار" مهما تقادم فهـــو منفتح على زمنيّة الحاضر، أي أنّه موصول بهذا الزّمن الذي طالما سعى الفنّان إلى تأصـــيل الـــبحث فيه هذا الزّمن المتشابك والمتداخل والموغل في أثلام الجدار. ويذكـــر ياســـين النّصير حول أهمّية جدار شاكر حسن وتخصيصا قيمة الانتباه إلى الخطـــوط المحفورة في طبقات الجدار: "هي ثيمة مبتكرة بعضها غربـــي، بول كلي وبيكاســـو وماتـــيس ولكنّها تتحوّل عند شاكر ليس إلى جماليّة حروفيّة، ولا إلى الـــبحث عن طاقة الحرف العربـــي التّعبيريّة[..] بل يبحث شاكر حسن من خلالها عـــن المكـــنون الرّوحي لمستويات الجدار. فالحروف عنده طبقات ليست بمستوى واحـــد من العمق: جزء منها غائر وعميق ومظلم وحاد وثخين، فيكون بئرا زمنيّة مليـــئة بالماضي، وجزء منها منساب رخيّ على السّطح الخارجي[..] وجزء ثالث متقطّع موصول ببقع لونيّة داكنة، وكأنّه تراكمات زمنيّة وحالات شعبيّة مرّ عليها الـــزّمن فانفصلت عن المسيرة، لكنّها بقيت كأيّ أثر قدم شاهد ودالّ [...] وجزء رابـــع متعرّج وكأنّه يتجنّب الاصطدام بأزمنة وأمكنة معاصرة هي البعد الشّعبـــي الفـــردي الـــذي لم يزل موجودا ومؤثّرا على رغم كلّ التّقدّم الذي أصاب اللّوحة الفنّيّة وجرّدها من الفرديّة والتّجزيئيّة.[1] إنّ هذه المستويات المتعدّدة لاستعمال ما في الجدران من تضاعيف تحضر في أعمال شاكر حسن تجاوبا مع رؤيته التنظيريّة. لقد حملـــت لوحـــته الفنّـــيّة ماتحمله تلك الجدران المكتنزة بالألوان والبقع والخطوط والطّـــبقات الاسمنتيّة والجصّية والممتلئة بالمأثور الشّعبـــي والدّيني في مواجهة حداثة المدن.

تعـــشّق شـــاكر حـــسن ذخائر "الجدران" في مستواها الشّكلي والدّلالي و لم ينصرف إلى اعتبارها مرتكزا لنقد إيديولوجي لوضعيّة الحداثة العراقيّة المعطوبة وإنّما نظـــر إلى "الجدار"كموضوع فنّي يحكم أطروحاته لقضيّة الزّمان والمكان. إنّ الموقع

---

1 ياســـين النّـــصير: **المديـــنة والحداثـــة وجدار شاكر حسن آل سعيد الفنّي** - مجلّة "جريدة الفنون" - مرجع سابق - ص 51.

المكـــاني ثابت على اختلاف تنوّع الأزمنة التي لها ثباتها النّوعي أيضا فاللّيل والنّهار يتعاقبان والفصول الأربعة ثابتة بدورها ولها تعاقب سكوني، ويشكّل هذا الحضور الـــزّماني" آنا "ممتدّا، إذ ينتهي الفصل من حيث يبتدأ آخر إلى أن يعود إلى الابتداء مجـــدّدا في شـــكل دائري ويبيّن "الجدار" هذا الإقرار، فـــ "الجدار" سطح يواجه التّراكم مثلما يواجه التّعرية وهي ثنائيّة ضديّة شبيهة بتناوب اللّيل والنّهار والفصل والفـــصل والأبيض والأسود. وكلّ هذه التّناوبات تقع في المكان الذي يتجذّر فيه الزّمان. يبرز شاكر حسن أنّ: "مابين الشّقوق والفوهات يتحدّد معنى الفضاء على السّطح التّصويري [الشّقّ انتشار أفقي أمّا الفوهة فهي امتداد عمودي] مثلما يتحدّد معـــنى الأرض في العلاقـــة النّاشبة بين التّراكم والتّعرية، فهذا هو الزّمام: إنّه التقاء التّـــراكم والتّعـــرية في ظهور الفوهة من خلال السّطح التّصويري. إنّه حافة هذا الالتقاء الفاصلة بين الفراغ والامتلاء."[1]

لقـــد مـــثّلت الشّقوق بالنّسبة لشاكر في فترة السّبعينات شكلا اختزاليّا لمعنى انسيابيّة الخطّ العربـــي لكنّها أصبحت في تجاربه اللاّحقة مجرّد حدود فاصلة تقسم أجـــزاء اللّوحة لتنبني فيها منظومة ذات تركيب مخصوص. بذلك أضحى "الجدار" معنـــيّا بالواقـــع المادّي الشّيئي أكثر من كونه مرآة للواقع الاعتباري. من هنا بدأ الاختلاف مع التّصوّرات الغربيّة للجدار وألحق شاكر حسن بجداره رؤيته الصّوفيّة الـــتي ترى في السّطح التّصويري إمكانا لقيام "البعد الواحد" وأصبح اقتباس تقنيات الجـــدران والأرض مسلكا للبحث عن فناء الفعل الفنّي في الوجود. ويبيّن هذا التّوجّه الاهتمام الكبير الذي أولاه شاكر حسن إلى مصطلحي "الشّيء" La chose و"الشّيئيّة" La choséité في الفنّ، فقد عالجهما في كتاباته الأخيرة، معتبرا أنّ مبحث"الجدار" الذي انخرط في الفنّ المحيطي قد قاده إلى سبر أغوار "التّعبيريّة الشّيئيّة".

2-3-3-الظّاهرة الشّيئيّة وتحوّلات العمل الفنّي:

يتـــناول شـــاكر حسن مصطلح "الشّيء" في إطار الوجود الشّيئي في الفكر الإنـــساني ولما لـــ "الشّيء" من صلة وثيقة بالعمل الفنّي في الفكر العالمي إلى درجة تحـــوّله إلى ظاهـــرة أثّرت في الفنّ المعاصر. وقد ظهرت الاستعمالات الأولى لهذا

---

1 شـــاكر جسن آل سعيد: **في معنى الزّمان بوسائل مكانيّة** – مجلّة "فنون"-العدد24 -1996- ص 20.

المــصطلح في بداية الثّمانينات وقد ربطها بالأثر، ناهيك أنّه بلور خطوطه العامّة في مقــال موجــز حمل عنوان"مفاهيم أساسيّة في رؤيتي الفنّيّة" وكان هذا المقال أشبه ببــيان فنّــي أوضح فيه شاكر حسن اعتماده العمل الفنّي كأثر وكشيء متجاوزا الــبعد التّشخيصي والتّعبيري للعمل الفنّي. فكيف عرّف شاكر حسن "الشّيء" في حدود أطروحته الفنّيّة؟ وما صلتها بــ "البعد الواحد"؟وهل مثّلت تطوّرا لفكره أم ارتكاسا إلى نقطة واحدة وعودة على بدء؟ وما مدى التّعالق بين "الشّيء" و"الأثر" في رؤيته الفنّيّة؟

أ- "الشّيء" كمعضلة فكريّة:

يعدّ مصطلح "الشّيء" من أقدم المصطلحات التي تفيد اللّبس، فلا شكّ أنّه مــشكليّ في التّعريف والحدّ في الطّرح الفلسفي وهو كذلك موغل في الالتباس حيــنما يــتنزّل في العمل الفنّي. يعرّفه جميل صليبا بقوله: "الشّيء في الفلسفة الظّواهــريّة يــساوق الفكر ويساويه لأنّ مفهوم الشّيئيّة يوجب تصوّر أمرين: الشّيء بذاته، والآخر ظواهره والشّيئيّة غير الوجود في الأعيان مثال ذلك قول ابــن سينا: "فإنّ المعنى له وجود في الأعيان ووجود في النّفس وأمر مشترك فذلك المشترك هو الشّيئيّة"[1] إنّ قيام المعنى على ظاهر وباطن يلتبس بتعريف "الشّيء"حين ينظر إليه من زاوية العرض والجوهر. ولقد تجادل العرب منذ القديم في شأن تعريف "الشّيء" قبل أن يتولّى المفكّرن الإسلاميّون تناوله فالخلاف بين الأشاعرة والمعتزلة شــائع في أمر هذا"الشّيء"إذ يرى الأشاعرة أنّ"الشّيء" لا يمكن أن يطلق إلاّ على ماهــو موجود ومعلوم كقولنا: حجر أو طاولة.. ولكنّ المعتزلة يرون بأنّ"الشّيء" يشمل المعلوم وهو قسمان موجود ومعدوم. فالأشاعرة ربطوا "الشّيء"بالموجود أي المرئــي والحــسّي على حين أنّ المعتزلة اعتبروا ما لايرى بالعين المجرّدة وكان من المعلــوم: "شــيئا" مثل قيام السّاعة، الحشر والنّشر. ولئن كان لعلم الكلام آثاره الــبارزة في وضــع تعريف ملتبس وليس فيه اتّفاق، فإنّ النظرة الفلسفيّة العربيّة لم تخــرج كثيرا عن هذا الاضطراب الحاصل في النّظر إلى المصطلح وربّما انفلت ابن ســينا نسبيّا من أغلال علم الكلام لكنّه بقي عند حدود القول بوجود في الأعيان وآخر في النّفس.

---

1 جميل صليبا – مرجع سابق – ص 713.

إنّ مـــصطلح "الشّيء" لم يتبلور إلاّ مع الفلسفة الحديثة، ولذلك وجب التّنبّه إلى الاختلاف "الإبستيمي" بين الرّؤية الفقهيّة العربيّة وبين الرّؤية الغربيّة، فلا يمكن الجمع بينهما، إذ أنّ الاختلاف المركزي في قضيّة الوجود تبقى السّياج المعرفي لأيّ محاولة في تعريف مصطلح "الشّيء".

لقـــد اشـــتقّت اللّفظة الفرنسيّة Chose من اللّفظ الإغريقي Causa وأحالت على معنى "الواقع" وتناول الفلاسفة الغربيّون المصطلح أمثال هيغل وكانط. وبقيت المقاربة الوجوديّة والفينومينولوجيّة من أبرز المقاربات التي ربطت "الشيء" بالعمل الفنّـــي. يوضّـــح دوركهـــايم أنّ" الشّيء يتعارض مع الفكرة"[1] وهو ماعنته بعض اتّجاهات الفكر الحديث في القول باستعادة الأشياء حضورها الحسّي بدل أن تغيب خلـــف البنـــية الذّهنيّة. ولم يكن القرن العشرون غير قرن اكتشاف أهمّيّة الأشياء حـــيث شهد الأدب الفرنسي أيضا رجّة كبيرة مع إطلالة ديوان "نصيب الأشياء" سنة 1942 للشّاعر الفرنسي فرانسيس بونج Francis Ponge (1899–1988) الذي جعـــل من الأشياء مصدر الكلام والمعرفة ومثّلت هذه العودة إلى الأشياء ذاتها عمق الـــتّوجّهات الثّقافيّة الفرنسيّة عاضدها في ذلك اتّجاه ميشال فوكو أيضا في كتابه "الكلمات والأشياء". ولعلّ هيدغر هو أبرز من تصدّى لمصطلح "الشّيء" في إطار درســـه لأصـــل العمل الفنّي، إذ يقرّ بأنّ العمل الفنّي "شيء" ولكنّه يحمل طابعا "شيئيّا" مختلفا عن "الشّيء". لأنّ العمل الفنّي هو في بداية الأمر ليس عدما ويشترك مـــع "الأشـــياء الطّبيعيّة "والأشياء الاستهلاكيّة" في اعتبارها أشياء. ولكن ماالذي يهـــب "الأشياء" وجودها؟ إنّها المادّة الدّائمة الوجود في "الشّيء" والتي تتجمّع في ظاهر لن يكون غير شكلها. ولأجل تبسيط هذه الأطروحة يعمد هيدغر إلى اعتماد مـــثال لوحة "زوجي حذاء" لفان كوخ. فهذه اللّوحة لم تعبّر عن الموجود الواقعي بـــل عبّرت عن جوهر الأشياء، فعالم الحياة الرّيفيّة كلّها قد تجسّد في زوجي حذاء الفـــلاّح وكـــذلك هو الفنّ في كشفه عن حقيقة الموجود. ويبيّن هيدغر كيف أنّ "الحـــذاء" في العمـــل الفنّي مستقلّ بنفسه عن مادّة الحذاء قبل صنعه وعن الحذاء المـــصنوع في حـــدّ ذاته، فهو يتجلّى كظهور في لوحة فنّيّة ولذلك يميّز هيدغر بين "الأشياء المجرّدة" باعتبارها موجودة دون أن تكون أو لا تكون صالحة لخدمة شيء مـــا، وبـــين "الأشياء النّفعيّة" التي تعبّر عن انتمائها للبعد الوظيفي وأخيرا "العمل

[1] Cité in *Dictionnaire de philosophie* de **Jacqueline Russ**, Bordas, 1991, p. 44.

الفنّي" باعتباره شيئا مختلفا. وقد يستعيد هيدغر بهذا الشّكل ما ذهب إليه كانط في التّمييز بين الشّيء المنفعي وبين العمل الفنّي أي الشّيء الذي لا غاية له.

يـؤكّد هيدغـر على اكتساب "العمل الفنّي" لعالم مستقلّ لا يحيل على أيّ انتماء لعالم خارجي، فهو لايحيل على معنى لأنّ له وجودا خاصّا وهو مدار انفتاح الموجـود على وجوده ويتلخّص في حدوث الحقيقة ورغم أنّ "العمل الفنّي" يعتمد علـى المـوادّ التي تنتمي بالضّرورة إلى الأرض - ومن سماتها الانغلاق - فإنّه يبقى محافظـا على طابعه الرّئيسي الذي يمثّله الانفتاح. فالنّحّات يستعمل الحجارة ولكنّه لا يستهلكها والرّسّام يستخدم الألوان بشكل مختلف عن استخدام "الدّهّان"، لهذا تحـضر المادّة ولكنّ البعد الأداتي يجعلها قائمة على الاختلاف مع طبيعة الاستعمال الاستهلاكي/المنفعي.

إنّ العمل الفنّي يعود إلى الأرض، لكنّه ينفتح على الجوهر. ولعلّ اتّسام العمل الفنّـي بهـاتين السّمتين: الانغلاق والانفتاح هو ماينتج التّعارض والصّراع. يقول هيدغـر: "إنّ العـالم هو انفتاح المنفتح أمام الخيارات الجوهريّ البسيطة الرّحبة في مـصير شـعب تاريخي. والأرض هي ظهور المنغلق الدّائم [...] عندما يقيم العمل الفنّي عالما وينتج الرض، فإنّ ذلك تحريض على النّزاع [...] ولّما كان النّزاع يصل في بـسيط الفاعلـيّة إلى أسمى ما يمكنه أن يصل إليه، فإنّ وحدة العمل الفنّي تتمّ لذلك في قيام النّزاع".[1]

إنّ "الحقـيقة" في الفنّ مصدرها هذا النّزاع، الذي يكون فيه الشّيء مصدرا أساسـيّا وسنجد لهذه التّصوّرات الهيدغريّة حضورا كبيرا في تعريف الفنّان شاكر حسن لـ "الشّيء"وفي ربطه بينه وبين العمل الفنّي الذي يفضي إلى عالم مخصوص، ليس من شأن الفنّان والمشاهد على السّواء غير تأمّله.

ب- الوجود الشّيئي لدى شاكر حسن:

لقد بيّن شاكر حسن من خلال استعماله لمصطلح "الشّيء" تجاوز العمل الفنّي لمـصطلح"**الـشّكل**" أو الـشّكل المشخّص، مقترحا ما دعاه في بداية الثّمانينات بـــ "**اللّوحة الشّيئيّة**" وهي تطوير واضح لأفكاره عن العمل الفنّي كما ضبطناها في كـتابه **الحـريّة في الفنّ**، لكنّها تنبع من مبدأ رئيسي وهو التّجاوزالذي اعتبر

---

1 مارتان هيدغر: **أصل العمل الفنّي** - ص ص 68-69.

خاصّـــيّة أساســيّة في الرّؤية الفنّيّة لشاكر حسن. فلقد منح التّفكير في الشّيء تطويـــرا لمفهوم العمل الفنّي الذي أصبح ينظر إليه شاكر حسن في الثّمانينات على أساس تكوّنه من ثلاث طبقات الواحدة فوق الأخرى لتنتج ثلاثة أنماط من اللّوحات:

- اللّـــوحة التّعبيريّة: يظهر فيها الفنّان في الطّبقة الأولى ويختبئ تحته المشاهد وفي الطّبقة الأخيرة يكون العمل الفنّي نفسه.
- اللّوحة الواقعيّة: تظهر في الطّبقة الأولى رغبات الجمهوروتليها في الطّبقة الثّانية اللّوحة أو الفنّان اللّذين يتداخلان في الطّبقة الثّالثة أيضا.
- اللّـــوحة الشّيئيّة: تحتلّ اللّوحة الطّبقة الأولى ويلي ذلك جانب الذّات وجانب المشاهد.

ويمكـــن إيجـــاز هذه التّصوّرات في الجدول التّالي الذي يعتمده شاكر حسن لتبسيط عرضه:

- **اللّوحة التّعبيريّة:**

إمّا أو

ذات الفنّان	ذات الفنّان
اللّوحة	الجمهور
الجمهور	اللّوحة

- **اللّوحة الاجتماعيّة:**

الجمهور (واقع الجمهور)	الجمهور (ذوق الجمهور)
اللّوحة	الفنّان
الفنّان	اللّوجة

- **اللّوحة الشّيئيّة:**

اللّوحة التّوثيقيّة	اللوّحة الواقعيّة
الفنّان	الجمهور
الجمهور	الفنّان

ويتّضح لنا من خلال هذا الجدول تقاطع الطّبقة الثّانية مع الثّالثة في كلّ أنواع اللّوحات وتشيّع شاكر حسن إلى اللّوحة التي يكون فيها الجمهور في الطّبقة الثّالثة وتـــذوب فـــيها اللّوحة هي الأبرز ويقصد باللّوحة الجانب الموضوعي الذي يرسمه الرّسّـــام فـــيرتاح بذلك عن الجانب الاجتماعي الذي يمثّله الجمهور من جهة وعن الجانب الذّاتي الذي تمثّله ذات الفنّان. ويتبيّن لنا أنّ شاكر حسن طوّر نظرته للعلاقة بـــين العمل الفنّي والمجتمع باتّجاه ما يسمّيه بـــ **"شجب الذّات"** وهو مواصلة لما نعته في بداية السّتّينات بـــ **الإنكار**.

ويـــصرّح بذلك في جرأة حازمة: "إنّي أحاول أن أحقّق موضوعيّتي بشجب ذاتي، فأنـــا لست تعبيريّا منذ البداية ولا أنا بالاجتماعيفي اختيار ما يعبّر عن ذوق الجمهورأوّلا بأوّل. إنّي إذن خارج ذاتين وخارج ذوات الآخرين، ولكنّي مع شيئيّة اللّـــوحة. فاللّـــوحة التي أرسمها هي موضوعيّتي في أن أرسمها لأجلها لا لأجلي ولا لأجل الآخرين"[1]

إنّـــه إعـــلان عن الانسلاخ من الذّات ومن الجمهور في سبيل حضور العالم الحـــسّي وهومنظور ما فتئ يطوّره شاكر حسن إلى أن انتهى في كتابه"البحث في جوهرة التّفاني" إلى ماأسماه بـــ **الظّاهرة الشّيئيّة**.

ولقد شرع شاكر حسن في تعريف الظّاهرة الشّيئيّة بربطها بالفكر الإنساني، باعتـــباره القاعـــدة الأساســـيّة للوجود المادّي. فيعرّف "الشّيء" بأنّه" الظّاهر أو المستوى المادّي المحسوس به من قبل الإنسان، والذي يكمن تحته المستوى المعرفي أو الـــثـــقّافي مـــثلما يعلوه المستوى الرّوحي."[2] بذلك يأتي على ثلاثة مستويات في تقديـــر معـــنى "الـــشّيء"، والملاحظ أنّ شاكر حسن يفترض مباشرة أنّ المستوى المادّي، أي "الشّيء" كما يظهر موضوعيّا يخفي معرفة ثقّافيّة وهو يحيل بهذا الشّكل علـــى المترع الآثاري الذي يجعل من "الحجر" ذاته ومن "التّراب" إحالة على فترة حـــضاريّة ومكمنا لتتابع حضاري. وبالنّظر في المستويات نقف أيضا على نوع من التّصاعد التّدرّجي، من المستوى الخفيّ للشّيء إلى مستوى الإدراك الذّاتي له من قبل الإنسان ومنهما إلى مستوى علوي. هذه المستويات بيّن فيها شاكر حسن اعتماده

---

1 شاكر حسن: **مفاهيم أساسيّة في رؤيتي الفنّيّة الرّاهنة** – مجلّة فنون عربيّة – العدد7– السّنة 1982– ص 28.

2 شاكر حسن آل سعيد: **البحث في جوهرة التّفاني** – ص 212.

علـــى المرجعيّة الدّينيّة باعتبار أنّ النّصّ القرآني أشار إلى أنّ الشّيء يسبح بحمد اللّه أي أنّ ماهيّته العلويّة ليست من مدركات الإنسان الذي لا يمكن له أن يفقه تسبيح "الشّيء". ويصنّف هذه المستويات بثالوث مواز حيث يتوازى مستوى الظّاهر مع الأزل ومستوى الإدراك البشري مع الفردانيّة والمستوى الرّوحي مع الأبد.

إنّ الظّاهـــرة الـــشّيئيّة متلبّسة بالوجود البشري الذي يقطع مع الأزل ليتّصل بالأبـــد. فيكون تعامل الفنّان مع الأشياء من هذا المنظور الذي يحدّده شاكر حسن باعـــتماد قول أبـــي سعيد الخرّاز: "خروج العبد عن كلّ شيء وردّ الأشياء جميعا إلى متولّـــيها حتّى يكون المتولّى بالمتولّي ناظرا إلى الأشياء قائما بها متمكّنا فيها."[1] وعلـــيه فـــإنّ الغاية الأساسيّة من التّعامل مع "الشّيء" هي التّقرّب من اللّه وإدراك وحدانيّـــته وهـــو ما يقتضي أيضا ذوبان الذّات الإنسانيّة. ويشير شاكر حسن إلى الفلـــسفة الظّاهـــراتيّة الـــتي اهتمّت بـــ "الشّيء" أيضا، دون أن تؤمن بالتّوحيد، فمـــنهجها يعتمد على أسبقيّة الوجود على الماهيّة. غير أنّ توجّه شاكر حسن نحو القول بضرورة تجاوز الإنسان للوجود الشّيئي يقتضي الاعتراف بالنّزعة اللاّذاتيّة أي أنّ إدراك الوجود المادّي للشّيء في المنظور الوجودي عامّة لا يهتمّ بـــ "الشيء" إلاّ لكونه وجودا سابقا لماهيّة في حين أنّ شاكر حسن يعتبر أنّ ذلك يغفل ماقبل ذلك الوجـــود الأوّل، فللـــشّيء باطن، هو الأزل. وبذلك كانت الوجوديّة تقرّ بوجود مـــستويين للـــشّيء بينما أقرّ شاكر حسن في ظلّ رؤيته الصّوفيّة الإسلاميّة بوجود ثلاثـــة مستويات. ومن هنا نشأ احترازه النّسبـــي من القول الهيدغري في تعريف "الـــشّيء" فهيدغـــر يعتـــبر، حسب شاكر حسن، أنّ "الشـــّيء" موضوع يولّد الإحـــساسات أو وحدة تأتلف في المعطيات الحسّيّة لكنّ شاكر حسن لا ينزع من "الـــشّيء" صفة الذّات بل هو ملتبس بينها وبين ما هوموضوعي ومن ذلك نشأت ديناميكـــيّة الـــصّلة بـــين الإنسان والأشياء، بل إنّه يعتبر أنّ للإنسان في حدّ ذاته مـــستوى مـــن الوجود الشّيئي فمجرّد القيام بعمليّة تراجعيّة نقف على إثرها بأنّ الإنـــسان في أوّلـــه وجود شيئيّ من تراب وماء. إذن من خلال الحضور الإنساني نـــدرك مـــستويين: مـــستوى موضوعي يتمثّل في وجود الشّيء كمعطى خليقي ومـــستوى ذاتي، ويعتـــبر شاكر حسن مجرّد إدراك البعد الشّيئي والتّعرّف عليه في الإنسان يؤشّر للتّوجّه إلى اللّه.

---

1 المرجع نفسه – ص 213.

إنّ مثل هذا النّظر إلى الأشياء هو الذي انتهى بالفنّان شاكر حسن إلى القول بوجـود أربـع طاقـات ذات صـلة بالوجـود الـشّيئي في المحـيط وهـي: المـاء/الهواء/التّراب/النّار، وهي عناصر الحياة. ويبدو أنّ ردّ الأشياء إلى أربعة تحيلنا علـى المـربّع الـسّحري والوفق والكعبة الشّريفة في التّراث العربـي الإسلامي، ويصرّح شاكر حسن بأخذه عن تابياس اهتمامه بالتّربيع أيضا فيبيّن: "إذا كان رمز العدد (4) قد استخدمه تابياس استخداما تكوينيّا أي باتّخاذه أساسا للتّعامد ما بين الخـطّ العمودي والخطّ الأفقي في بناء اللّوحة وكذلك الجهات الأربع في التّكوين الموضوعي فإنّ من الطّبيعي أن أتّخذ هذه القوى أساسا للبناء اللّغوي بمثابة استقصاء البناء في داخل المؤثّرات التّقنية وليس في خارجها على السّطح التّصويري"[1].

مـرّة أخـرى يكون الانتباه إلى بعض الظّواهر مأتاه الفنّ الغربـي وتصبح العناصـر الأربعة بمثابة الوحدة الأبجديّة التي ينطلق منها الفنّان حيث يستخدمها في إنـشاء العمـل الفنّـي، فيتّخذ الماء لاستخدامه في التّقنية اللّونيّة، والنّار لإحداث الحروق والفوهات على سطح اللّوحة، والتّراب لعجنه مع الأصباغ اللّونيّة، والهواء بواسـطة الـنّفخ في الألوان المسقطة على اللّوحة. ويتوازى اكتشاف شاكر حسن لأهمّـيّة العناصر الأربعة مع وعيه بدور الأشياء في التّجربة الفنّيّة الحديثة. ولقد نشأ هـذا الوعي من تلازم ينبوعين هما الفكر العالمي الحديث والتّجربة الشّخصيّة التي كابـدها الفـنّان أثناء اشتغاله في المتحف الوطني العراقي، إذ لايمكن إغفال الدّور الكبير الذي لعبته صلة شاكر حسن بالأثريّات وهي "أشياء" أيضا ألم يعتبر هيدغر نفسه أنّ العمل الفنّي هو "شيء".

إنّ القيمة الجماليّة لـ "القطعة الأثريّة" نبّهت شاكر حسن إلى وجود أبعاد في العمـل الآثاري ستكون بمثابة الدّافع إلى النّظر العميق في الأشياء. فالقطعة الأثريّة تحمل ما صاغه الحرفيّ أو الفنّان القديم وفق جماليّة الفنّ في زمانه وينضاف إليها أثر العوامل الطّبيعيّة (الأمطار والحروق وسقوط الأحجار) وعوامل السّرقة الجزئيّة مثل سـرقة الأحجـار الكريمة وكسر بعض أجزاء التّمثال وأخيرا ماانضاف إليها أثناء عملـيّات الصّيانة فتكون الإضافات الجديدة بمثابة الكيان الثّاني للقطعة. كلّ هذه المقـوّمات وهبت الشّيء بعدا جماليّا، حاول شاكر حسن اقتناصه في أعماله الفنّيّة. وبـين الـشّيء كأصل خليقي، كأزل وبين ما ينضاف عليه من فعل الفنّان ومن

---

1 المرجع نفسه – ص 277.

عـوامل الطّبـيعة المناخيّة والبشريّة يتأسّس تصوّر جديد لـ "الشّيء" قوامه مبدأ التّعرية ومبدأ التّراكم.

ج-التّعرية الشّيئيّة:

يقـارب شاكر حسن "العمل الفنّي" من زاوية التّعرية بردّه إلى أصل خامته، فهـناك سياق تراجعي أشبه بعدّ تنازلي يعيشه العمل الفنّي قبل ظهوره على سطح اللّـوحة. هذا السّطح الذي يكون مجرّد "قماشة" قبل أن يستقبل الأصباغ. يقول شـاكر حـسن محـاولا تبديد غموض هذا التّعريف: "قبل أن يظهر مجرّد السّطح التّـصويري فإنّ العمل الفنّي حالة سلبيّة "أي ناقصة" أو مجرّد وجود ثقافي طبيعي لأنّـه لم يصل معنى نقطة الصّفر، بعد، لكي يصبح عملا فنّيا[...] فالتّعرية إذن تبدأ في بعـض محاورهـا مـن معـنى الارتداد إلى اللاّشعور تماما على الضّدّ من معنى الـتّجاوز[...] أو لنقل إنّ العدّ التّراجعي في هذه الحالة سيكون بمثابة الاتّجاه نحو "الأزل" لا "الأبـد".[1] هـذه العودة إلى الصّفرتتطلّب مجاهدة، هي أشبه بمجاهدة الـصّوفي الذي يسعى إلى الفناء في اللّه وهو مرمى كثيرا ما أكّد عليه شاكر حسن إلى درجة وقوعه في تكرار هدفه التّشديد على الفكرة. إنّ الفنّان يسعى بدوره إلى مكابدة هذه الحالة التّراجعيّة التي يرتدّ فيها إلى ما عاشه "الفنّان" البدائي حين مارس التّحزيـزأو الطّفل الذي يعمد إلى الخربشة وكلاهما يجعلهما شاكر حسن نموذجين لتلك الحالة الطّبيعيّة التي ينعتها بالسّلبيّة، لخلوّها من الثّقافي. وهو مادعاه إلى اعتماد هـذه الممارسـات في أعمالـه الفنّيّة، خاصّة في تجربة اللّوحة-الجدار. فما كثرة الـشّقوق والأخاديـد والتّحزيزات إلاّ إشارة واضحة لاستعادة البعد الطّبيعي لأنّ الطّبيعة بظواهرها المختلفة تحدث في الأرض تغيّرات كثيرة مماثلة لما يحدثه الفنّان في لوحته حين تعتمد على الفكرة الرّمزيّة لقوى الطّبيعة.

لكنّ "التّعرية" متّصلة بنقيضها أي "التّراكم". ولذلك يتعرّض شاكر حسن إلى هذا المصطلح، فيشبّهه بلحظة الصّحو التي يشهدها العمل الفنّي بعد "السّكر" بلغة المتـصوّفة أمّـا باللّغة التّشكيليّة فيقابل بين التّعرية-التّحزيز والتّراكم-الملمس وبين العاملين صلة جدليّة ففي كلّ عمليّة تعرية يحدث تراكم. ففي الجغرافيا الطّبيعيّة مثلا تخلّـف عوامل التّعرية مظهرا جديدا لطبقات الأرض وإذا ما أخذنا مثال "الحجر"

---

1 المرجع نفسه – ص 218.

فـــإنّ الحجارة إذا ما ابتلّت بالمطر وكانت هشّة فإنّها تذوب وترتدّ إلى أصلها الطّيني وأمّـــا إذا كانـــت صـــلبة فإنّها تنحت على المدى البعيد وتتبدّل هيئتها وهذا بعد "تعـــروي"، وأمّـــا إذا صبغنا الحجارة بالأصباغ فحينها راكمنا عليها مادّة جديدة ليست من أصلها. ويتناول شاكر حسن هذا المثال ليبيّن به إجرائيّة التّعرية والتّراكم في اللّوحة الفنّيّة.

وإذا كانت "التّعرية" إحداثا للشّقوق في اللّوحة على منوال ماهو موجود على الجـــدران، فإنّ "التّراكم" يستدعي الموادّ اللّونيّة لبلوغ الملمسيّة والعجيب أنّ الفنّان شـــاكر حسن لم يكن يعتمد في فنّه على الأصباغ اللّونيّة المتداولة بل كان لايقتني مـــوادّه من محلاّت بيع الموادّ الفنّيّة وإنّما يقتنيها من دكاكين العطارة والصّيدليّات علـــى امـــتداد تجربته حتّى أنّه استعمل أيضا أنابيب صبغ الأحذية في عمله الفنّي الضّخم يوم كان في الدّوحة سنة 1999 وقد روى فاروق يوسف هذه الواقعة التي تـــبرهن علـــى مواجهة "التّراكم" المختلف لبياض القماشة أو الورقة دون انتساب مطلق إلى ضوابط التّلوين الأكاديمي.

إنّ وقـــوف شاكر حسن على مصطلحي: **"التّعرية"و"التّراكم"**، جعله ينتهي إلى مـــصطلح آخر وهو "الأثر" الذي عدّ من أبرز المصطلحات الأخيرة التي تعرّض إليها في تجربته الفنّيّة والتّنظيريّة على السّواء.

د-الأثر: بوّابة النّسيان:

لـــشاكر حسن علاقة متينة بـــ "الأثر" و"الآثار" رغم مابينهما من اختلافات اصطلاحيّة فالأوّل غير الثّاني وإن كانت اللّغة تسعف التّلاقي بينهما. ولكن ما من شـــكّ مـــن أنّ تجربة الفنّان في متحف الفنّ العراقي أفادته في "الإنصات" إلى أثر الـــسّومريّين والـــرّافديّين عموما، حيث اكتشف أنّ لهذه الآثار "حياة" بمعنى أنّ لها ديمـــومة في الـــزّمان والمكـــان، فهـــي تتقادم ويطرأ عليها التّبدّل وربّما لم يكتف آل ســـعيد بفحص هذه الآثار من جانب عالم الآثار فقد رأى فيها مادّة للكشف والاستقراء والحوار أيضا.

ويلتقـــي مصطلح "الأثر" بمصطلح "الصرح" **Monument** من حيث أنّه يفيد التّذكّر ويحيل على فترة تاريخيّة ما أو على ماض محدّد.

وإضـــافة إلى هـــذا الجانب المهمّ في كيفيّة النّظر إلى "الأثر" فإنّ شاكر حسن اســـتدعى المـــصطلح أساسا من الخطاب الفلسفي دون أن يحيل على ذلك بشكل

دقـــيق وربّمـــا لم يطّلع على ذلك أصلا، إذ لم ترد أيّ إشارة للمهاد الأصلي لهذا المصطلح الذي أخذه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا من الفيلسوف لوفيناس ومن ثمّ تمّ تهجـــير المصطلح إلى الأدب ومنه إلى الفنون التّشكيليّة. يذكر عبد العزيز بن عرفة في تعريفه لـــ "الأثر": "الأثر هو ما يقبل الامّحاء[...] هو ما يتنافى والحضور، هـــو ما يتناقض مع الامتلاء. هو ما يتعارض مع العلامة القارّة في تبدّيها والأثر هو بنية تحيل على الآخر"[1] ويعني ذلك أنّ الأثر قد يقود إلى انزياحات كبيرة فمن جهة هـــو دالّ ومن جهة أخرى له قابليّة على الزّوال السّريع. وفي اللّغة العربيّة نجد أنّ "الأثـــر" يفـــيد بقيّة الشّيء وما بقي من رسم الشّيء واستخدم في المقدّمة الطّلليّة للقصيدة العموديّة إذ كان الشّاعر العربـــي يستهلّ قصيدته بالوقوف على الأطلال مستذكرا الماضي أي أنّه يقف على بقيّة هذا الماضي بماهو "أثر" على حقبة تامّة لها مخـــزونها التّاريخـــي والسّيكولوجي. ففكرة "الأثر" إذن موغلة في القدم وضاربة في أعمـــاق الـــشّعريّة القديمة - على أنّ هذه الشّعريّة غير مقصورة بطبيعة الحال على الـــشّعر - لكن، إذا كان "الأثر" استعادة ووصلا بين لحظة غائبة ولحظة صائرة إلى زوال فإنّ أهمّيتها في الشّعريّة القديمة تتمثّل في انعقادها على استهلال الفعل الشّعري أي انفـــتاح إنـــشائيّة العمل الفنّي الذي يحيا بين زمنين متقاطعين ومنفتحين على الحضور والغياب في آن واحد.

يقابل شاكر حسن بين "الجدار"وبين"الرّصيف" لتحديد معنى "الأثر" فالجدار يـــبني حواريّته مع العابرين أمّا الرّصيف فتتلبّس به وحدة عميقة حيث لا يقيم صلة إلاّ مـــع الأشياء وفي هذا التّعريف تشخيص واضح لـــ **الأشياء** (الجدار والرّصيف) وهـــو مـــا يفيد انتصار الفنّان لها. غير أنّ "الأثر" بقدر ما يتّصل بـــ **الشّيء** فإنّه ينفـــصل عنه، يورد عبد اللّه الغذّامي: "الأثر أصلا ليس هو الشّيء، وإنّما ما ينطبع فـــيما هـــو خارج الشّيء. ولا يجتمع الشّيء والأثر معا. وحوافر الخيل قيمتها في غـــياب الخيل. أمّا إذا حضرت الخيل فلا وظيفة لحوافرها."[2] وبهذا المعنى لا يمكن النّظـــر إلى اللّوحة الفنّيّة التي يرسمها آل سعيد على أنّها جدارأو رصيف بل هي أثر

---

1 عـــبد العزيز بن عرفة: **الدّال والاستبدال**- المركز الثّقافي العربي -الطّبعة الأولى 1993 - ص 8.

2 عبد اللّه الغذّامي: **الخطيئة والتّكفير- من البنيويّة إلى التّشريحيّة** - منشورات النّادي الأدبي بجدّة - الطّبعة الأولى 1985 - ص 286.

ذلـــك الـــشّيء الذي تخلّف عن أن يكون كما هو. إنّ الفنّان يجعل للرّصيف حياة وذاكـــرة وذلك يتعالق مع المفهوم المتجذّر لفكرة **الأثر** لدى العرب باعتباره حاويا لذاكـــرة وجـــب الوقوف عندها لبكائها واستذكارها. ولعلّ ما أشرنا إليه في بنية المقدّمـــة الطّللـــيّة للقصيدة العربيّة القديمة يؤكّد هذا البعد ويشدّد على أنّ الأثر لم يخـــرج في اتّجاهـــه المعاصر عن هذا العمق المعرفي والإنشائي القديم وكأنّه "بنية لا شـــعوريّة"أيضا في الذّهنيّة العربيّة. فمن إنشائيّة القصيد إلى إنشائية اللّوحة لم يتغيّر هـــذا الثّابت البنائي في تجربة آل سعيد وندلّل على ذلك بانصرافه إلى ربط الأثر- وتخصيصا عند تعرّضه للرّصيف- بمسار حياتي استرجاعي، فالرّصيف عالم تطوّري يتـــيح للفـــنّان إقامة علاقة مع العالم يستذكر فيها الطّريق المؤدّي إلى "مركز صدّام للفـــنون" علـــى امتداد كيلومتر، حين يصف آل سعيد الرّصيف وحفره بأصنافها المخـــتلفة ثمّ طـــبقات الإسفلت التي ترتفع عن سطح الممشى. وفي هذا الاستذكار تفحّـــص في مكـــان ممتدّ وطئته قدما الفنّان منذ الثّلاثينات وما عمليّة تفحّصه من جديـــد إلاّ بحث عن الخطى التي لم تعد حاضرة حسّيّا لأنّها تلاشت في الزّمان و لم يبق غير الرّصيف دالاّ: أثرا لها. فهو إذن بوّابة النّسيان والذّكرى في آن واحد. وهو يتّخذ أيضا الدّلالة القصوى لتفكير شاكر حسن، لأنّ الرّصيف يتحقّق فيه "التّجذّر المكـــاني" فلا سبيل إلى رؤية خطى الفنّان على امتداد السّنوات التي قضّاها مترجّلا علـــى هـــذا الرّصيف، أي أنّ الزّمان قابع في الرّصيف بمعنى التّجذّر أيضا، دون أن يلمـــس بـــل يـــدرك روحيّا باعتباره أزل. وقد سعى آل سعيد إلى استجلاب تقنيات "الرّصـــيف" إلى "اللّوحة" فكان استقدام الحصى والقار الإسفلتيّ الذي يبقي أحيانا أثر الأقدام التي وطئته وتكون عندها "الحفرة" إشارة على وضع تعروي لكنّه يدلّ على أثر العابرين القدامى ولذلك اعتمد "الحفر" من خلال الثّقوب في القماشة أو الورقة ليكون العمل الفنّي معبّرا عن هذا المسار الاختزالي وينتقل إلى مجال إقحام الضّوء والنّور.

إنّ الإســـفلت بطـــبقاته وتشقّقاته وحفره ودرجاته اللّونيّة وتقاطعاته الأفقيّة والعموديّة يمنح السّطح بعدا جوفيّا يمثّله شاكر حسن بـــ "العالم الجنيني". لهذا يعدّ الانـــصراف إلى الـــبدء نـــوعا من استدعاء البعد الطّفولي في الفنّ مع أعمال فنّاني الكهوف الذين جعلوا من الجدران محامل ومثّل منجزهم أثرا زمنيّا.

ذلـــك أنّ الأثـــر يجعـــل من تجربة شاكر حسن في حوار دائم مع المادّة، إنّه يسائلها باحثا في طيّاتها عن عمق لا تراه العين. فالمادّة بوصفها أثرا محسوسا تمتلك

زمنيّات مختلفة وربّما يكون استعمال شاكر حسن في تجربته الفنّيّة، لموادّ مختلفة في مـــستوى المحامـــل (ورق، خشب، بلّور..) والأصباغ دليلا على بحثه المستمرّ في إمكانـــات المادّة وما تخفيه من أزمنة تتيح معنى التّجذّر. فهل شكّلت هذه المادّة في تفكيره مجرّد وسيط للعمل الفنّي؟

يعتـــبر بعض النّقّاد أنّ آل سعيد لم يبد اهتماما بالمادّة فجعلها مجرّد وسيط في تجـــربته الفنـــيّة، فاستخدامه للكولاج أو الخشب لايعكس اهتمامه بالمادّة كأصل للمعنى. وقد ذهب النّاقد فريد الزّاهي إلى هذا الرّأي بقوله عن هذه الاستعمالات: "كلّهـــا تمثّل ضربا من التّعامل المعتدل مع المادّة باعتبارها وسيطا لا باعتبارها أصلا وموطنا للمعنى. وربّما لهذا الأمر لم يمارس شاكر حسن النّحت [...]ظلّ أقرب إلى الـــرّوحانيّة الحـــرفيّة لكـــلّ العناصر التي تعلن موت المادّة وانمحائها وتحوّلاتها المتعالية."[1]

غـــير أنّ هذا الرّأي لا يتّفق مع ما حاول شاكر حسن إبرازه في تجربته الفنّيّة وفي تجـــربته النّظريّة كذلك. فمن الصّائب القول بأنّ الفنّان قد راهن على انفلات العمـــل الفنّي من أسر المادّة التّقليديّة للتّشكيل الفنّي، لكنّه استدعى الموادّ المختلفة لأجـــل تحقيق التّوهّج ولا يعني عدم اعتماده النّحت طريقة في التّشكيل، حجّة على مـــوقفه من المادّة في حدّ ذاتها. فقد عبّر شاكر حسن عن اهتمامه بـــ "النّحت" في مقارباتـــه الـــنّقديّة ابتداء بـــ "جواد سليم"ومرورا بـــ "خليل الورد". ثمّ إنّ القول بانـــصياع تجربته الفنّيّة للبعد الرّوحاني لا ينفي حضور المادّة، فالرّوحانيّة التي دعا إلـــيها شاكر حسن جعلت من المادّة واسطة وهدفا أيضا، فهو يدعو إلى استحضار الـــبعد الجنيني للمادّة فتكون "روحانيّته" شاذّة عن المفارقة السّائدة من أنّ الاهتمام بـــ "الرّوح" يعني التّعارض "البديهي مع "المادّة" ولو كان لآل سعيد موقف اتّباعي في هذا المجال لدعا إلى معاداة المادّة وهو ما يعني مباشرة وقوفه على استحالة الفعل التّشكيلي، بماهو قائم في وجه من وجوهه على "المادّة"، لكنّه كان يدعو إلى أمرين اثـــنين، يتعارضـــان في الظّاهـــر ويلتقيان في المنطق النّظري لتصوّراته، فقد نادى باستدعاء "المادّة" في العمل الفنّي ثمّ دعا إلى إنكاره كما بيّنّا سلفا، فالإنكار في هذا المقام ليس إنكارا للمادّة ذاتها بل هواحتفاء بأثرها فقط.

---

1 فريد الزّاهي: **شاكر حسن آل سعيد، التّجربة والتّأويل** – مجلّة ثقافات– ص 154.

ولعلّ المرحلة الفنّيّة التي عايشها شاكر حسن في آخر حياته دلّت على اضطرام فكـــره النّظـــري في مـــسألة الأثرإلى حدّ التّوهّج، وبيّنت ما آلت إليه نظرته إلى "الأشياء". وبذلك يكون تفكيره الاصطلاحي في البعد الواحد بحثا عن فنّ شهودي وتوليدا لآليّات فكريّة منتظمة في رؤية واحدة.

الخاتمة

لقد أفضت دراستنا لأوجه حضور واستخدام الجهاز الاصطلاحي في كتابات شاكر حسن إلى تبيّن الآليّات الفكريّة التي تتحكّم في بنية خطابه النّظري. كما وقفنا على نموّ هذا الجهاز طيلة مسيرته الفنّيّة والكتابيّة وأدركنا أنّ فعل الاصطلاح في هذه التّجربة قائم على مساءلة المصطلح في حدّ ذاته والعمل على إقحامه في مناطق تجريبيّة فرضتها التّجربة الفنّيّة برهاناها وافتراضاها. هذا وإنّ تفحّصنا في المصطلحات انتهى بنا إلى الإقرار بوجود خيط ناظم للفعل الاصطلاحي بحيث أنّ المصطلح لا ينشدّ إلى فترة تاريخيّة مغلقة يولد فيها ويختفي عند المرور إلى غيرها بل ثمّة نوع من التّناسل الاصطلاحي في إطار زمن دائري هو أشبه بالدّورة التي نادى بها شاكر حسن في تحسّسه لمعنى الزّمام من اقتران البداية بالنّهاية. ويعكس ذلك مدى التّوافق بين المصطلح وآليّته الفكريّة إلى درجة التّجانس والألفة.

كما يتّضح من خلال عرضنا للمظاهر الأساسيّة في الخطاب الكتابي الفنّي للفنّان شاكر حسن آل سعيد، أنّ أبرز مظهر استوت عليه مصطلحاته وآليّاها الفكريّة هو الكتابة ذاها من حيث هي مغامرة كشفيّة لا تقلّ عن الممارسة الفنّيّة في شيء. فلقد كابدنا من خلال المدوّنة السّعيديّة التي توفّرت لدينا – وهي من أهمّ تجلّيات متنه – أنّ صفة الكاتب مدغمة في صفة الفنّان، لا بمعنى تطابق هويّة الكاتب والفنّان في شخصيّة شاكر حسن، بل بمعنى أنّ الكتابة بدورها، مثّلت حقلا اختباريّا للأسئلة الفنّيّة للفنّان، ولذلك لم ننج في سياقات عديدة من الوقوف على التباس المعنى بل واللّفظ أحيانا، فبناء الخطاب ومنه انتظام الجملة واسترسال الأسلوب وقيام اللّفظة على المألوف في التّعبير دون الحوشي أو المستغرب، لم يكن بالأمر الهيّن، إذ بدت جملة شاكر حسن متعثّرة أحيانا وعباراها ملغزة أحيانا أخرى زد على ذلك إيغال المعاني في ما لايدرك بالفكر قدر إدراكه بالذّوق.

فممّا وقفنا عليه أنّ الكتابة تجربة تضاهي لديه الممارسة التّشكيليّة فهي ليست مجرّد فضاء لتسجيل نتائج واضحة انتهى إليها الفنّان فقدّر تثبيتها لئلاّ تضيع. و لم تكن مجرّد فرصة لإنشاء ضوابط التّجربة الفنّيّة في كلّ مرحلة من مراحل مسيرة

الفـــنّان وهو يجاهد صنوفا من التّشكيل، أي الخامات والموادّ والأساليب، فقد بيّن المـــتن الـــذي عنيـــنا به أنّ الخطاب الكتابـــي يلاحق الممارسة التّشكيليّة وأحيانا يستشرف لها أفقا ممكنا. وهو مايجعلنا نقرّ بأنّ شاكر حسن من الفنّانين الذين سبق التّنظير لديهم فعل التّشكيل، فكانت تنظيراته تقود أعماله الفنّيّة طيلة حقب ممتدّة، تبدّى فيها التّشكيل وكأنّه بحث إجرائي عن طموح "عقائدي" لدى الفنّان.

يفيد هذا المعنى أنّ ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـــ "النّصّ الجامع" (وهو مـــا نقـــصد به النّسق النصّي المنتظم) للفنّان شاكر حسن يتولّد من فهم مخصوص لعمليّة الكتابة ذاتها، فهو يعقد الكتابة على سنن مخصوصة، تقوم على ثلاثة أطراف تتـــنازع المعرفة، فالطّرف الأوّل يمثّله شاكر حسن باعتباره الكاتب -المؤلّف الذي يـــسعى إلى الـــسّيطرة على كتابته وحملها على الإذعان إلى إلهاماته وتأمّلاته ورؤاه والطّـــرف الـــثّاني هو النّصّ ذاته الذي تحكمه بنية الخطاب واللّغة التي ينتسب إلى إبـــستيميّتها، وهـــي العربيّة، والطّرف الثّالث هو المتلقّي الذي يطالب الفنّان بأن يكون في مترلة الكاتب والنّصّ على السّواء.

ولـــئن كانـــت كتابة الفنّان التّأريخيّة للحركة التّشكيليّة في العراق تنخرط في إملاءات الكتابة التّاريخيّة عامّة فتقوم على التّقريريّة والإخبار والمعاينة والتّوثيق فإنّ كـــتاباته التّـــنظيريّة يطالها نوع من الإلغاز هو أقرب إلى مفهوم النّصّ -المتاهة فقد يستعصي الإمساك على معانيه سيما وأنّ شاكر حسن استفاد من تقنيات التّشكيل مـــثل "الكولاج" و"التّجميع" فكانت بعض من دراساته ترتكز على هاتين التّقنيتين وهي تقنية عرف بها السّورياليّون الذين كانوا يقتطعون نصوصا صحافيّة ويضمّونها إلى بعـــضها البعض فتكون نصّا، غير أنّ الفنّان لم يقتطع نصوصا من خارج نصّه فكان الاقتطاع يقع من المدوّنة ذاتها.

أخـــذ هـــذا الاقتطاع مظهر "التّرجيع" والإحالة الدّاخليّة فكأنّنا بالنّصوص تتراسل فيما بينها، في نوع من الحوار الدّاخلي الأقرب إلى حوار الذّات الكاتبة مع نفـــسها، فتقـــرأ الـــصّوت والصّدى في المدوّنة. ولهذه الطّريقة منشأ آخر فمردّها الأساسي انعطاف خطاب شاكر حسن نحو تلمّس كتابات المتصوّفة. ومهما يكن اتّجـــاه الكتابة فهي تطرح إشكاليّة التّلقّي، فالمراد من خطاب شاكر حسن إشراك القـــارئ في الـــتّفكير فيما هو بصدد استشرافه من أفكار، لكنّه يحدّد شروطا لهذا المتلقّي، فإذا ما أخذ الخطاب على ظاهره بقي المتلقّي في مرتبة المتسائل والحائر فيما

يقرأ وإن توصّل إلى قراءة ماخفي في النّصّ، فقد يدرك مشقّة الكاتب في سعيه إلى تثبيت لحظات انخطافه وانجذابه أثناء تأمّله الوجودي بلغة تقصر عن ذلك إذ من طبيعة اللّغة أنّها قبض على المحسوسات، فكيف ترقى للتّعبير عن المجرّدات، ومادّتها دون التّجريد؟

إنّ إدراك هذه المشقّة التي واجهت الفنّان، وتواجه كلّ قارئ لنصّه من شأنها أن تبيّن سبب انغلاق العبارة كما تجعل النّصّ، أحيانا، خالقا لشروط تلقّيه، وهوما يجعلنا نتساءل: هل أنّ مثل هذه الأنماط الكتابيّة تحتاج إلى حدّ أدنى من التّواطئ لكي تقرأ؟

لا أظنّنا في حاجة إلى الإلحاح على مشقّة تناول كتابات آل سعيد الذي انجذب إلى خطاب المتصوّفة، لغة وإشارة، خاصّة وأنّ خطابه أقام في رحم تجربة الممارسة الفنّيّة التي ليست بأيّ حال تجربة طهريّة من المادّة – كما لدى المتصوّفة – بل تجربة قوامها المادّة: الحامل، الألوان وهدفها التّخلّص من المادّة ذاتها؟

من هنا نقف على وجوه "الاستحالة" في خطاب شاكر حسن، فكتاباته ليست فعلا في اللّغة قصد بناء نظريّة في المعرفة، بل هي فعل في اللّغة قوامه الممارسة الفنّيّة. فحين يدعو إلى الفناء في الذّات الإلهيّة، لا يتوسّل إلى ذلك بالإشارة اللّغويّة وبالتّجرّد عن مادّيّة الحياة وإنّما يتوسّل اللّوحة الفنّيّة كي يبلغ الوهج ومنه الفناء أي أنّه يتوسّل بالمرئي لبلوغ اللاّمرئي، حتّى وإن كان هذا المرئي تجريديّا، فقد قام شاكر حسن بموازاة ما قام به المتصوّفة في مواقفهم ومخاطباتهم وشعرهم، لكنّه تطرّف عنهم، لأنّهم أقاموا خطابهم على اللّغة بين ثنائيّة الظّاهر والباطن، بينما خاض آل سعيد تجربة فنّيّة تجريديّة، ماتزال مقوّماتها وأبجديّتها مجهولة لدى عموم المتلقّين فما بالك بما خفي فيها من تصوّرات وإلماعات وإشراقات وتجلّيات؟

تشبه كتابة شاكر حسن "الخرقة" التي يرتديها الصّوفي، فهل يعني ذلك أنّ من مواصفات قارئه تبنّي هذا المنزع في المعرفة حتّى يتلمّس الحقائق الباطنة في تجربة الفنّان؟

يتعذّر نصّ شاكرحسن، على القراءة إذا لم يقع نوع من التّورّط مع الخطاب. فلا شكّ أنّ الكاتب راهن على استدراج القارئ وتوريطه حتّى يمرّر أفكاره. ولكنّ هذه الطّريقة ذاتها، أوقعت النّصّ في اللاّمقروئيّة أحيانا. إذ أنّ الفضاء القرائي العربي يشكو من قلّة التّواصل مع الخطاب النّقدي والتّنظير الفنّي وهو ما يعكسه

تواصله المتقلّص مع اللّوحة الفنّيّة العربيّة والفنون التّشكيليّة العربيّة عموما. فما بالنا بخطاب شاكر حسن الذي يقيم للكتابة طبقات؟

لقد رفعت كتابات الفنّان رهانا جدّيا تجاسر على وضعيّة الفنّ العربي المعاصر بلغة إشكاليّة حملت التّوتّر العميق للذّات الكاتبة وللوضع التّشكيلي العربي أيضا فليس بالإمكان عزل الخطاب الفنّي لشاكر حسن عن دائرة الالتباس التي يعيشها الفنّان العربي المعاصر في صلاته بتراثه الفنّي وبإملاءات اللّوحة المسنديّة وبمنعطفات الفنّ الغربي المعاصر.

لذلك كان شاكر حسن يختزن في ذاته بعدا طليعيّا، حتّى وإن كان منصهرا في تجربة صوفيّة منشطرة بين أقاصي الفكر البشري وبين المنجز الفلسفي والفنّي المعاصرين. وقد انتهينا إثر تشخيص طبيعة الكتابة لديه إلى رصد نتائج تتّصل برؤيته الفكريّة لممكنات الفنّ العربي الإسلامي ولمساهمته في بناء وعي اصطلاحي للمنجز الفنّي.

إنّ بناء خطاب شاكر حسن أقيم على تصوّر دقيق للتّراث، فبدا من الصّعب تحديد وجوه المعاصرة في الفنّ التّشكيلي وفي التّجربة الجماليّة التي يدعو إليها دون بيان تشابك نظرته بقضيّة التّراث.

لقد قدّم شاكر حسن في كتاباته قراءة للتّراث الأسطوري والصّوفي والجمالي أيضا من خلال استدعاء الخطّ العربي والمنمنمات، وتبلورت أطروحته بشأن التّراث في ثنايا هذه الكتابات من خلال طريقته في التّفكير وقد حاولنا بيانها وفكّ عناصرها بالاعتماد على تفكيك الآليّات الفكريّة التي تبني خطابه. وما استخلصناه في هذا السّياق يقوم على فكرة أساسيّة شدّت كلّ الآليّات الفكريّة، وهي مبدأ"**حضور السّلف في الخلف**".

لا شكّ أنّ الفنّان قد اعتمد على قراءة معاصرة لهذا المبدأ، فزوّد خطابه بالمنهج الفلسفي والعلمي أحيانا، ولكن بشكل أقرّ فيه قصور هذه المناهج ووقوفها عاجزة عند منطقة تأكيد حضور السّلف في الخلف. لذلك استفاد من المنهج البنيوي، إلاّ أنّه أقام خطابه في سنواته الأخيرة، على نوع من الإدراك الذّوقي والحدسي للانتهاء إلى قناعته الأساسيّة بوجود رابط متين بين مجمل هذا الحاضر الفكري والجمالي للإنسان العربي وبين محمول الماضي. وقد شكّلت العودة إلى الماضي البعيد والبحث عن الجذورنوعا من "النّكوص" الذي لم يشهده فكر الفنّان

فحسب، بل إنّنا لا نعزل شاكر حسن -الفنّان العربي عن سياق وضعيّة الفكر العربي المعاصر الذي واجه معضلات الواقع العربي وواجه تحدّيات الواقع الغربي فراح يستنجد بالماضي. وإذا كان الفنّ عنصرا من عناصر هذه المواجهة، فقد جنح التّفكير فيه لدى شاكر حسن إلى وصله بنتاج الحضارات الرّافديّة والفكر الصّوفي في مزج يتعالى عن القراءات التّاريخيّة المتداولة، وهدف ذلك إلى الإقرار بوجود جذرإنساني متعال عن مواضعات التّاريخ، وهذا ماذهب إليه الفنّان في مناداته بإلغاء الزّمن الموضوعي، فجعل الحاضر يقاس على الماضي، مهتديا في ذلك بفكرة الزّمن الدّائري واعتبار نقطة البداية هي النّهاية. وتنكّر هذا الخطاب لخصوصيّات الأزمنة المعرفيّة للحضارات السّابقة، فالوصل بين الفكر السّومري والفكر الإسلامي من شأنه أن يثير الالتباسات كما أنّ القول بأنّ الفكر الأسطوري هو جذر التّصوّف الإسلامي هو استنتاج يحتوي على ثغرات كثيرة. وما القول بأنّ الخطّ المسماري هو أصل الخطّ العربي، غير ضرب آخر من ضروب "التّعجيب".

غير أنّ شاكر حسن ردّ هذه الوحدة المفترضة بين أشخاص وأقوام لا ينتمون إلى زمن مشترك أو عقيدة واحدة إلى نوع من "التّخاطر"Télépathie الحضاري[1] في محاولة منه لإضفاء مشروعيّة على خطابه وهو أمر قد يعارضه فيه الكثيرون. فلئن بيّن علم النّفس إمكانيّة حدوث هذه الظّاهرة لدى الأشخاص فإنّ سحبها على المجموعات البشريّة والحضارات أمر يستدعي الدّرس.

لقد أغرق آل سعيد في مثل هذا الرّبط بين حقول معرفيّة مختلفة، مثلما فعل في ممارسته الفنّيّة حين دمج وزاوج بين موادّ لا تأتلف ولكن إذا كانت هذه الممارسة لها مشروعيّتها في الفنّ المعاصر، فلا يمكن أن تكون منهجا إجرائيّا في مستوى دراسة أنماط التّفكير لدى شعوب مختلفة وفي حضارات متباعدة.

فلا مجال لإنكار المنزع السّلفي لقراءة شاكر حسن للتّراث رغم استقدامه لبعض المناهج الحديثة، واقتناصه أثر البنيويّة والتّأويليّة اللّذين ظهرا ممتزجين بسياج

---

1 يورد عبد القادر طه في **موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي** -دار سعاد الصباح- ط1 - 1993 - ص ص 182-183:

"تخاطر: هو الاتّصال بين الأفكار واتّفاقها في نفس اللّحظة مع توصل التّأثيرات من غير استعانة بمسالك الحسّ المألوفة. والبعض يؤكّد التّخاطر والبعض ينفيه. والتّخاطر من ظواهر البارسيكولوجي". وقد وجد فيه شاكر حسن وسيلة لتأكيد تصوّراته.

صـــوفي أفقرهما نجاعتهما العلميّة والفلسفيّة. على أنّ هذا "الإنكار" الذي نادى به الكاتب - الفنّان في العمل الفنّي مارسه أيضا في تعامله مع المرجعيّات الفلسفيّة التي استقى منها ما يناسب توجّهه فاقتطع بعضها وزجّه في نسيج كتابته.

إنّ هـــذا المترع السّلفي الذي ألقى بتفكير شاكر حسن في مدار مثالي، خلق أســـئلة كـــثيرة متّصلة بواقع اللّوحة العربيّة ورهاناتها قياسا بمنتج اللّوحة المسنديّة الغـــربيّة. فهـــل استطاع الوعي السّلفي أن يفرز لوحة عربيّة مخصوصة، حتّى وإن التزمت بالحرف العربـــي والأوفاق؟

لقـــد قادنا البحث إلى الوقوف على نتائج أساسيّة في هذا السّياق الإشكالي، وهـــي أنّ تجـــربة شاكر حسن، منظّرا وناقدا لم تسلم من مآزق الخطاب النّظري والنّقدي العربـــي، مهما قلّ منجزه. فقد التبست تجربة شاكر حسن بأسئلة الهويّة والانفـــصال عن الغرب المتّصف بالعقلانيّة، وناصرت في هذا الاتّجاه كلّ صنوف الفكر والفنّ الطّليعيّين للفنّانين الأوروبيّين الذين تمرّدوا على هذا "الغرب" في شكله المستبدّ-العقلاني. كما التبست التّجربة باستتباعات الثّورات الفنّيّة الغربيّة في أوروبّا والولايات المتّحدة الأمريكيّة وظلّت تبحث عن أفق عربـــي ممكن.

إنّ صـــلة شاكر حسن بـــ "الغرب"فكرا وممارسة فنّيّة حدّدت طبيعة تشكّل كـــتاباته، علـــى أنّ هذه الصّلة التي طالها الاتّصال والانفصال وتحكّمت فيها طرق الأخذ والتّصرّف عكست نوعين من العلاقة:

أولاهما أنّ شاكر حسن اطّلع على المنتج الغربـــي من خلال تجربته الفرنسيّة وزياراته إلى أكثر من بلد أوروبّي وأمريكي فساهم هذا الاطّلاع الميداني على تحقيق خبرة عيانيّة للفنّان.

وثانـــيهما أنّه اطّلع على المنجز النّظري الغربـــي من خلال التّرجمات العربيّة التي تحتاج إلى تمحيص ومواجهة بالنّصوص الأصول وهو ماانعكس سلبا على تلقّي النّصّ التّنظيري الغربـــي.

يطرح وجها العلاقة موقفا مستفزّا إذ من البديهي أن تسمح الخبرة العيانيّة: اللّـــسانيّة والجـــسديّة لشاكر حسن بأن يتلقّف المعرفة النّظريّة الغربيّة في لغتها الأصليّة ولكنّ ذلك لم يحدث في أغلب الكتابات التي اطّلعنا عليها ومن البديهي أن يتـــسبّب ذلـــك في إحـــلال هـــامش من سوء الفهم أو الاستخدام لبعض التّنظيرات.

كما بيّنت هذه العلاقة تجذّر مسار الانفتاح الذي نادت به "جماعة بغداد للفنّ الحـــديث" وتـــشكّل في خطـــاب شاكر حسن في أوج تجربته، في مسار كوني - وجودي إسلامي.

عبّرت تجربة شاكر حسن عن تجذّر في التّربة المحلّيّة الشّرقيّة، فكان مترعا بعراقيّته رغم انفتاحه العربـــي، ولانعني بـــ "المترع العراقي" تورّطا في القطريّة ونفـــيا لالتـــزامه بالقضايا العربيّة ولكنّنا نتوسّل بهذا الاصطلاح تغلغل التّجربة الإبداعـــيّة في المحلّي وخاصّة في مرحلة ما بعد السّتّينات، حيث تجلّى الانصهار في المـــتن الأســـطوري البابلي والسّومري وفي المتن الصّوفي البغدادي تخصيصا. كمـــا تمـــرأى في الصّلة المعقودة مع البيئة العراقيّة أثناء ويلات الحرب العراقيّة الإيـــرانيّة، في الفتـــرة التي تبلورت فيها عناصر الاستلهام من تقنيات الجدران والأرصفة.

لقـــد ســـاهمت التّجربة الوجوديّة التي خاضها آل سعيد في نحت أسلوب الكـــتابة ومضامينها وتبيّنّا أنّ الآليّات الفكريّة التي تحكّمت في رؤيته وشكّلت أدوات الـــتّفكير لديه منصهرة في رغبته الجامحة في بلورة نظريّة فنّيّة تنهض على إيـــثار التّجـــريد مع اتّخاذ"البعد الواحد" أساسا نظريّا وتشكيليّا ممكنا ورأينا المـــشقّة الـــتي واجهت آل سعيد في وضع أسس نظريّة لهذا المصطلح فما بالك بإجـــرائيّته على صعيد العمل الفنّي. فمحاولة تخطّي اللّوحة التّقليديّة ومفهوم الرّســـم كانا من أولويّات هذا الخطاب ومن الدّوافع الرّئيسيّة التي جنحت بآل ســـعيد إلى ابتداع مصطلحات خاصّة به أو بوضع تعريفات ذاتيّة لاصطلاحات فنّـــيّة غربيّة مترعة عن سياقها الحضاري والفنّي وهي سمة لم تجر على خطابه فحـــسب بـــل مثّلت إحدى عوائق إنشاء جهاز اصطلاحي عربـــي لمدلولات ومفاهيم غير عربيّة المنبت.

ربّمـــا اســـتطاع آل ســـعيد أن يتجاوز في ذاته إدراكه بمأزقيّة هذا الوضع الاصـــطلاحي من خلال الاستنجاد بالرّؤيا الصّوفيّة والمناداة الدّائمة والمعلنة بأنّ لغة الفـــنّ تـــستحيل في آخر المطاف إلى لغة إشاريّة وهو ما يتجانس مع جوهر المسار الـــذي يتّجه صوبه الفنّ المعاصر. ألم يقل ريجيس دوبريه: "الاندحار الطّويل للأمّيّة يـــثير العـــودة التّعويضيّة للمسكوت عنه البدائي، كما رأينا ذلك في التّشكيل مع اللّـــصق والحكّ والكشط والآليّة والدّريبينغ والفنّ الجسدي والغرافيتي والخربشات

والقــذف [...] إنّ حلقة الفنّ المعاصر تنقلب لتعود من الكلّ الرّمزي إلى البحث اليائس عن الإشارة."[1]

لقد تغذّى الجهاز الاصطلاحي للفنّان شاكر حسن من الينابيع الغربيّة، فحاول أقلمــتها في خطابــه النّظري وجرّها إلى دائرة هواجسه فاستفاد ممّا تتيحه دون أن يقصر بحثه على تعريب المصطلح أو البحث عمّا يناسبه في الاستعمال العربــي بل كان اهتمامه منصبّا على إجرائيّته ومدى قدرته على التّعبير عن المحتوى المعرفي الذي ســعى إلى إبانته. على أنّ المصطلح الرّئيسي الذي دار عليه بحثه هو "البعد الواحد" الــذي حاولنا قدر المستطاع تبيّن تعريفاته وتطوّره من مرحلة إلى أخرى، فلا شكّ أنّ المصطلح الواحد يتطوّر تعريفه كلّما تغيّر الاستخدام وتبدّلت الوسائل الملموسة الــتي يعبّر عنها. كما يعدّ إسهام شاكر حسن في توليد دلالته من أهمّ إضافاته إلى المجال النّظري الفنّي العربــي.

وإذا كــان المــصطلح لديه مجالا حيويّا فإنّه لم يخرج عن ثنائيّة قطبيّة جمعت الماضــي بالحاضــر والذّات بالآخر والفكر القديم بالفكر المعاصر في محاولة لإيجاد مسوّغات فكريّة وحمولات دلاليّة لمصطلحات بعضها مولّد كما بيّنا وبعضها ولّده شاكر حسن من فرط بحثه عمّا يناسب التّجربة الفنّيّة الذّاتيّة والعربيّة على السّواء.

إنّ هذه المصطلحات التي سعينا إلى الوقوف عندها نشأت في سياق مخصوص وتلوّنت بما كابده الفنّان في صراعه مع الأجنحة المتصلّبة في المجتمع العراقي، فعبّرت عن التباسها بمآزق الإيديولوجيا والسّياسة في مجتمع حكمته الرّؤية الواحدة للحياة وقادته الضّغوطات الاجتماعيّة والسّياسيّة إلى إلزام الفنّان بنهج الالتزام الحزبــي أو الــسّياسي وفــق تصوّر قومي عروبــي، حاول شاكر حسن التّنصّل من ويلاته مــضمّنا مساوئ الاحتكام في الفنّ إلى العقليّة الحزبيّة و لم يكن من السّهل أن يجرأ الفــنّان بمثل هذا الموقف وهو الذي عمل لسنوات في دائرة صدّام للفنون وعاش في العــراق أغلــب فترات حياته بل إنّه فضّل قضاء نحبه في بلده رغم تأزّم الأوضاع وتجمّد الحياة الثّقافيّة والفنّيّة في زمن الاحتلال الأمريكي.

لا شــكّ بــأنّ الفنّان عاش على وقع الصّراع الدّاخلي والخارجي فكثير من أتــرابه غــادروا العراق أثناء حكم صدّام باحثين عن ملجإ لأفكارهم وهواء طلق

---

1 ريجــيس دوبريه: **موت الصّورة وحياتها**- ترجمة فريد الزّاهي - إفريقيا الشّرق - الطّبعة الأولى 2003 - ص 175.

لتجــربتهم الفنّيّة لكنّ تصميم شاكر حسن على البقاء وما رافقه أحيانا من مواقف جانبيّة تدينه بالالتباس جعل من موقفه الإيديولوجي مرنا، فقد أصرّ في جميع كتاباته علــى دور الخلفــيّة الاجتماعــيّة حتّى لكأنّه متلبّس بالمترع المادّي التّاريخي ومن المفارقات الكبيرة أنّه في الوقت الذي كان يدعو فيه إلى التّصوّف والتّأمّل في العمل الفنّــي كمنهج ومآل، كان في الوقت نفسه لا يفتأ يدعو الفنّان العراقي إلى التّكتّل في جماعــة. إنّــه استبدل المؤسّسة الحزبيّة بالمؤسّسة الفنّيّة فكان من دعاة الحرّيّة في الفــنّ ومــن مناصري مأسسة الفنّ؟ ألم يكن طليعيّا في جماعة بغداد للفنّ الحديث ومؤسّــسا لجماعــة الــبعد الواحد ورائدا لتوجّه الحروفيّين العرب؟ أليست هذه الجماعــات نــوعا من المأسسة الفنّيّة لتصوّرات جماعيّة ملزمة في الغالب بنهج في المقاربة الفنّيّة وهي أشبه بفرق عمل لها أرضيّة فكريّة موحّدة؟

لقد ناضل شاكر حسن في سبيل بلوغ تخوم التّجربة الفنّيّة وغامر بخطابه الفنّي والنّظــري و لم يكــن منعزلا رغم ضيق عبارته إلاّ أنّها كانت من أثر اتّساع رؤيته كما هو شأن المتصوّفة الكبار وهو مع ذلك بقي مؤمنا بأنّ الممارسة الفنّيّة، بما هي إنسانيّة، تقوم على فعاليّة اجتماعيّة. لذلك كان خطابه في أكثر من موضع مراوغا بالــسّلطة الــسياسيّة ولكــنّه مــنقاد إلى المسار العامّ الذي جسّده الفكر القومي العربــــي، إلاّ أنّ قوميّته شموليّة ولا ترتكز على حقبة محدّدة باللّسان العربــــي بل هي متجذّرة في أقاصي ثقافة شعوب المنطقة منذ آلاف السّنين. وذلك هو السّبب المركــزي في اســتدعائه للتّــراث الرّافدي القديم وفي البحث عن إمكانيّات ربطه بالحاضر العراقي والعربــي حتّى وإن بدا هذا الرّبط عاطفيّا أكثر من كونه علميّا.

ولعــلّ ذلــك هــو السّبب الخفيّ الذي دعاه إلى استدعاء أطروحات ليفي شــتراوس عن البنية والبنية اللاّشعوريّة وشكّل هذا النّوع من الاستدعاء آليّة عمليّة انسحبت على كامل مقارباته للمنجز الفكري الغربــي.

لقــد وجد شاكر حسن في الفلسفة الغربيّة المعاصرة سندا لتصوّراته النّظريّة فالتجأ إلى الفكر الوجودي والظّاهراتي والتّاويلي محاولا تبيئة أفكار هذه الفلسفات في التّــربة الفكــريّة العــربيّة لذلك ماثل بين تجربة الإنسان الوجودي وبين تجربة المتــصوّف ونظر إلى الحدود الفكريّة بين المذاهب الفلسفيّة نظرة قد يؤاخذه عليها الكــثيرون مــن أنصار العلمويّة التي ترى في الجمع بين كلّ هذه الأفكار نوعا من الإخلال بالمنهج العلمي وتجديفا معرفيّا محفوفا بالمخاطر والانزلاقات الفكريّة. لكنّ

شـــاكر حـــسن لم يأبه لمثل هذه الاتّهامات التي جعلته يجمع بين ماركس والنّفري وبـــين ســـارتر وابـــن عربـــــي؟ كما جعلته يجمع بين المقطع المسماري والخطّ العربـــــي؟ إنّها الآليّة الفكريّة ذاها في طريقة مواجهة الفلسفات والأفكار وتأويلنا لـــذلك أنّ الفـــنّان يتـــصرّف في كلّ هذا المنجز الفكري كما يتصرّف في المشاع الإنـــساني، فهو يغرف من كلّ نبع فكري أيّا كانت اللّغة التي يتكلّم بها أو النّتائج التي يتوصّل إليها ولكنّ هذا التّأويل لا يخفي احترازنا الذي بيّنّاه في استسهال الأخذ عـــن الآخـــر وتبيـــئة الفكرة بسرعة دون إدراك لدلالاهّا وهو ما أوقع الفنّان في انحرافات في الفهم والتّلقّي سيما وأنّه لم يكن يتقن لغة المصادر التي ينهل منها. وهو مـــا أتيـــنا عليه في عدم التّمييز بين مصطلحي التّأويل والهرمنوطيقا أو مصطلحي الإيديولوجـــيا واليوتوبيا. فقد خلط شاكر حسن بين أطروحات ريكور وألتوسير وفوكو وكأنّ أفكارهم متماثلة، والحال أنّها تتمايز عن بعضها البعض.

ومـــن المنظار ذاته أتى على "حفريّاته" في الأسطورة الرّافديّة القديمة وتخصيصا أسطورتي جلجامش ونزول عشتار التي أقام عليها تصوّراته الفنّيّة، فتطرّف في تأويل مقاصـــد هـــاتين الأســـطورتين، حـــيث اعتـــبرهما مصهرا للأسلوب التّجريدي والتّشخيصي وجعلهما المجال الأوّل لتبلور الفكر التّشكيلي، فنجد فيهما الأساليب كمـــا نجد الألوان والمادّة. وتبدو معالجته للأسطورة بمثل معالجته للعمل الفنّي وهو أمر يزيد من الالتباس بين الخطابين البصري والكتابـــي.

لقـــد قارب شاكر حسن هذا الكمّ الهائل من المدوّنات على اختلاف منشئها ومـــرماها الفكري انطلاقا من قانون مركزي في رؤيته وهو قانون "التّأمّل". وهو خيار ذاتي حاول تأصيله في الممارسة الفنّيّة وفي الممارسة النّقديّة على السّواء. كما جعـــل من هذا القانون المصطلح الأساس الذي تنشدّ إليه جميع مصطلحاته، بل إنّه اســـتخدم هـــذا المصطلح كآليّة لتقويم بقيّة المصطلحات. وهذا ما نجده في تناول مصطلحي التّشخيصيّة والتّجريديّة أو النّقد التّأمّلي أو الفنّ التّأمّلي.

وقـــد قاد التّأمّل شاكر حسن إلى عدم تبيّن الفويرقات في بعض المصطلحات دون تدقـــيقها ودراســـة منبـــتها الغربـــــي خاصّـــة. فخلـــط بين "التّجريديّة" و"اللاّتشخيصيّة" ولم يتعمّق في مقاربة مصطلح "المحاكاة" وسارع إلى إعلان توليده لمصطلح "البعد الواحد" وتعامل مع مصطلح "الحروفيّة" كأمر واقع غير قابل للجدل أو المساءلة. ولم يسلم بذلك من إحراجات النّقّاد والمفكّرين الذين عبّر أغلبهم عن

احترازهم على هذه المصطلحات التي تستخدم دون مرجعيّة فكريّة واضحة وتجرى علـــى ممارســـات فنّيّة قد تكون أبعد عنها. ولعلّ إجماع النّقّاد على صدقيّة شاكر حـــسن هـــو الـــذي لطّف هذا الإحراج دون أن يسحب عنه بشكل مطلق صفة الاحتـــراز والاســـتغراب أيـــضا. ولكـــن ألا يفـــيد استخدام شاكر حسن لهذه المـــصطلحات بشكل مسهب وبجرأة شديدة نوعا من الهشاشة الإجرائيّة في وضع المصطلحات أو التّصدّي لها؟

لا يمكن عزل شاكر حسن عن سياق عربـــي أشمل يواجه معضلات كبيرة في مقاربـــة المـــصطلحات بل إنّ الفنّان سمح لنا بتشخيص جزئي لهذا الوضع بمختلف أبعـــاده في صـــلاته بالتّراث الاصطلاحي العربـــي وقصوره في أحيان كثيرة عن الإيفاء بشروط المدلولات الجديدة أو في علاقته بالممارسات المستحدثة أو في سبل التّعامل مع المصطلح الغربـــي.

لقد واجه الفنّان وضعا اصطلاحيّا ملتبسا فاجتهد في إماطة اللّثام عن بعض المـــصطلحات ســـواء في محاولة ترجمتها أو تحديد تعريفات لها توافق مكتسباته المعرفيّة وغاياته أكثر ممّا تناسب التّعريف الأصلي وفي ذلك نوع من تطويعها في الخطـــاب النّظـــري. والسّمة الغالبة على استخدامه للمصطلحات وتعريفه لها التباســـها في خطابـــه بالتّجربة الفنّيّة العربيّة أو الغربيّة. وهو ما يجعلنا نقرّ بأنّ **المصطلح لديه يتشكّل في رحم التّجربة الفنّيّة وهو ليس مجرّد لفظ أجوف من الاســـتخدام الحـــسّي**. ولهذا فإنّ قصور بعض مصطلحاته عن الإيفاء بشروط التّبلور يعكس في العمق، قصور الممارسة الفنّيّة ذاتها عن إيفاء بشروط إبداعيّتها العربيّة الممكنة.

وانعكس هذا التّناول على جلّ المدوّنة النّظريّة التي سعى فيها شاكر حسن إلى الاحتماء بالأفكار الجديدة في الغرب المعاصر. ولكنّ رغبته المتأصّلة في البحث عن مرادفات لهذه الأفكار في الفضاء العربـــي، قد عرّضته أحيانا إلى إسقاطات عديدة منها مماثلته الفكر الصّوفي بالفكر الظّاهراتي.

واســـتطاع شـــاكر حـــسن أن يبتدع مصطلحات تخصّ تجربته أوّلا، ولكنّه عمّمهـــا ثانيا باعتبارها قوانين تلزم كلّ من يتّبع طريقه في الإبداع دون أن يصرّح بـــذلك إلاّ أنّ إجراء الخطاب بشكل إطلاقي يفيد التّعميم، فيستحيل الفنّان شيخ طـــريقة ويـــواجه مـــن خلال كتبه مريدين يتدرّجون في سلّم المعرفة. ومن أهمّ

المـــصطلحات الـــتي ولّـــدها ما تعلّق بالعمل الفنـــّي فجعله قائما على "التّجاوز" و"الـــشّعار" و"الإنكـــار" و"الرّؤيا" و"الوهج" ومنها ما اتّصل بـــ "البعد الواحد" و"الحروفيّة" و"التّعبيريّة الشّيئيّة" فاقترب من الإلغاز حينا ومن المغامرة حينا آخر. إذ لكـــلّ إجـــراء اصطلاحي شروطه غير أنّ شاكر حسن سمح لمصطلحاته بأن تختبر دلالاتها وإجرائيّتها في مستوى الخطاب دون خوف من صدّ المتلقّي. ولعلّ ذلك ما يفـــسّر التجاءه إلى تكرار هذه المصطلحات في فترات تاريخيّة مختلفة من تجربته دون أن يكـــون المـــصطلح الـــواحد منتهيا من حيث الاستعمال بل هو حاضر بنسب متفاوتة.

ولقـــد بيّنّا أنّ التّجربة الحياتيّة لشاكر حسن قد أثّرت كثيرا في وقوف الفنّان علـــى روافـــد معـــرفيّة وفكريّة في قطاع الثّقافة العربيّة والغربيّة ومنها القطاعات الهامـــشيّة حـــين انفتح على التّصوّف والأسطورة والسّحر فانعكست هذه الرّوافد كلّهـــا في ممارسته الفنّيّة وخطابه. وما استدعاؤه للأوفاق إلاّ دليل على انغراسه في الهـــامش الثقافي العربـــي وهو ما يتوازى مع بحثه في الفنّ الشّعبـــي والفنّ البدائي والأشياء والأثر والجدران.

إنّ هـــذا الـــتّوجّه الـــذي تواصل على امتداد تجربته الفنّيّة هو الذي أكسب مـــصطلحاته حمولات دلاليّة مميّزة فلا يمكن فهم المصطلح الواحد دون إدراجه في هـــذا السّياق الفكري والرّؤيوي الشّامل. ولهذا لم يكن شاكر حسن- رغم انفتاح تجـــربته الفنّـــيّة والكتابيّة على روافد متعدّدة- منخرطا في "فنّ مخبري" أو "كتابة مخبريّة" بل سعى، فيما انتهينا إليه، إلى تقليص سلطة العقل ومضاعفة آليّة الحدس في بلوغ النّتائج التي يتعامل معها باعتبارها "الحقائق". **فالفنّ لديه بحث عن "الحقيقة"** وهذا البحث يعجز العقل عن إدراكه بشكل منفرد بل إنّ الحدس هو الطّريقة المثلى لبلوغه.

ولايعـــني ذلـــك اخـــتفاء النّظر العقلي فالتّأمّل ذاته لا يكون في وجه من وجـــوهه بغـــير اعتماد العقل، كما أنّ انغراس شاكر حسن في التّفكير النّقدي خلق نوعا من الإحاطة لفكره وتصوّراته. فشكّل الخطاب النّقدي حصانة فكريّة لأعماله الفنّيّة وأفكاره ولكنّ هذا الخطاب لم يستطع أن يقف حائلا دون المضيّ في تجربة الحدس والتّصوّف باعتبار أنّ الهدف الأقصى من الفعل الفنّي هو تحقيق المنصب الوجودي للفنّان.

لذلك لم تكن قضيّة شاكر حسن معنيّة بتحديث "اللّوحة العربيّة" أو "تعريب اللّــوحة المــسنديّة" فحــسب، فقــد انشغل بقضيّة أعمق تمحورت حول تحويل اللّوحة/العمل الفنّي إلى عالم شهودي ولحظة عبوديّة يعيشها الفنّان العربــي المسلم لينفتح على زمن مفارق ومتحرّر من الزّمن الواقعي. و لم يكن هذا الزّمن غير انفتاح متواصــل على أزمنة قديمة تحيا في مداره منذ آلاف السّنين مشكّلة لا شعورا حيّا، يخترق الأمكنة والأزمنة واللّغات أيضا ويتوق في الأخير إلى "الحقيقة" التي تتجلّى في الذّات الإلهيّة.

لهذا انخرطت مباحث الفنّان شاكر حسن في منظور رؤيوي في الكتابة النّظريّة الفنّــيّة وفي أعماله الفنّيّة. فإذا كان معاديا – على امتداد فترات طويلة – للصّورة وبــنائها المنظوري الغربــي، فقد نادى بالمنظور الرّؤيوي الذي يتعارض في صميم إنشائه مع الوجهة الأكاديميّة.

كما أنّه لم يتورّط في خطاب التّحديث الذي راج في أواخر القرن الماضي في الأدبــيّات الفكــريّة العربيّة رغم اللّبس الذي رافق ظهور التّيار الحروفي العربــي الــذي عبّر ظاهره عن انتساب أصحابه إلى قضيّة التّأصيل/التّحديث، وإن عبّرت بعــض الــتّجارب الفنّــيّة عــن ذلك فإنّ شاكر حسن وقف عند الحرف والخطّ العربــــي مــن منظور آخر يبتعد عن أسر هذه الثّنائيّة الضدّيّة في علاقة مباشرة بالفروقات والتّمايزات المعرفيّة مع الغرب.

إنّ ســعيه إلى مكابدة تجربة إنسانيّة أشمل، موسومة بمشرقيّته دفعته إلى أقاصي التّجربة الكونيّة، من الأرض ومواضعاتها إلى السّماء في توق عروجي. فغامر بمنجزه النّظــري والفنّــي دون أن يفكّر في تسويق أعماله، فلم يخضع لضغوط سوق الفنّ الــضيّقة في الــوطن العربــي، في الوقت الذي بدت فيه اللّوحة الحروفيّة، لوحة فولكلــوريّة. وكان يتملّى في التّجربة المحيطيّة، فلم تنفكّ لوحته عن الإزعاج ففي كــلّ مــرحلة يراكم المعرفة والتّطبيقات الفنّيّة في شكل دينامي لينتهي بعدها إلى مــرحلة تعــرية يختزل فيها نتائج بحوثه ويعود من جديد إلى لحظة البدء، مايسمّى الأزل فعلا. فيعاوده سؤال الفنّ والعمل الفنّي وشهوديّة الفنّان والمتلقّي معا وتكون نهاية مرحلة ما هي بداية مرحلة أخرى، وهكذا يتكوّر النّسق البحثي تنظيرا وإجراء فنّيا في شكل دائري متماه مع الخطوط الكبرى التي أعلنها مشروع الفنّان في اتّجاه مرحلة أساسيّة وهي الوهج والكشف بفناء فعله الكتابــي وعمله الفنّي.

على أنّ هذا المسلك التّنظيري ساهم في البحث عن نظرة مغايرة للّوحة العربيّة وبلور رؤية مخصوصة للأسلوب الفنّي الذي يعتبر الفنّ مسلكيّة حياة وسكنا للذّات الطّامحة إلى العروج في ملكوت الوجود.

لقد سعى شاكر حسن آل سعيد من خلال رؤيته التّأمليّة إلى مشارفة ممكنات فنيّة بدت في تنظيراته ومقاصده أكثر جلاء من فنّه أحيانا لما يتعذّر على اللّوحة ذاتها أن تـــشارف التّخوم فتتّحد بلحظتها الجنينيّة الأولى أي بزمنيّة وجودها اللاّماديّ. فـــشكّل الفـــنّان بـــذلك نموذجا للفنّان العربـــي الذي اعتبر الفنّ موقفا حياتيّا لا ينفـــصل عـــن المسار الوجودي الذي يعيشه وكان الفنّ التّشكيلي واجهة مكابدته الرّوحيّة والاجتماعيّة وفيه خبر إنسانيّته واختبر طاقاته التّعبيريّة والوجوديّة.

ثبت المصطلحات

نورد ثبتا لأهمّ المصطلحات التي استخدمناها مع معادلاتها باللّغة الفرنسيّة وقد اهتدينا إلى ذلك بفضل الاحتكام إلى الجهاز الاصطلاحي العربـــي الذي توزّع في بعـــض المعـــاجم وفي الكتابات النّقديّة للحبيب بيدة وشربل داغر وعفيف بهنسي وأســـعد عرابـــــي وســـامي بن عامر معتمدا في عمليّة الأخذ على معيار تداول المصطلح وإخلاصه للشّحنة المفهوميّة في الأصل الفرنسي.

اتّجاه Tendance
أثر Trace
إرث Héritage
أسلوب Style
أسلوبيّة Stylistique
أسلوبيّة إحصائيّة Stylistique statistique
إشكاليّة Problématique
أصالة Originalité
أصول Origines
أكاديمي Académique
التزام Engagement
آليّة Mécanisme
إنشائيّة Poïètique
انعكاس Projection
إيديولوجيا Idéologie
بعد واحد Uni- dimentionel
بنية Structure
بنيويّة Structuralisme
بوب آرت Pop Art
تأمّل Contemplation
تجاوز أو تخطّي Dépassement

تجربة فنيّة Expression artistique
تجريدي Abstrait
تجريديّة Abstraction
تجميع Assemblage
تخاطر Télépathie
تراث Patrimoine
ترجيع Redondance
تشخيص تصويري Figuration picturale
تشكّل خطابي Formation discursive
تعبيريّة تجريديّة Expressionisme Abstrait
تفكيك Déconstruction
تقنية Technique
تكرار Répétition
تكعيبيّة Cubisme
تكوّن Genèse
تلصيق Collage
تمثيل Représentation
تماهي Mêmeté
جذاذة أو مسردة اصطلاحيّة Fiche terminologique

Racines جذور
Intuition حدس
Geste حركة
Généalogie حفريّات
Jugement de valeur حكم قيمة
Ligne خط
Discours خطاب
Discursif خطابي
Subjectivité ذاتيّة
Peinture رسم
Dessin رسم خطي
Peinture gestuelle رسم حركي
Surréalisme سورياليّة
Contexte سياق
Forme شكل
Formaliste شكلاني
Formalisme شكلانيّة
Choséité شيئيّة
Phénoménologie ظاهراتيّة
Terminologie علم المصطلح
oeuvre d'art عمل فني
Critère معيار
Espace فضاء
Acte existentiel فعل وجودي
Land Art فنّ الأرض
Ready made فن الأشياء الجاهزة

Art primitif فنّ بدائي
Art écologique فنّ بيئي
Art Cotemplatif فنّ تأمّلي
Art figuratif فنّ تشخيصي
Art populaire فنّ شعبي
Art environnementale فنّ محيطي
Valeur قيمة
Non figuration لاتشخيصيّة
Linguistique statique لسانيّات إحصائيّة
Frontalité مبدأ المواجهة
Lexicométrie معجميّة إحصائيّة
Savoir faire مهارة حاذقة
Paysage منظر طبيعي
Perspective منظور
Miniature منمنمات
Objectivation موضعة
Objectivité موضوعيّة
Académisme نزعة أكاديميّة
Ciriqiue نقد
Critique contemplative نقد تأمّلي
Point نقطة
Genre نوع أو جنس
Identité هويّة
Réalisme واقعيّة
Hyper réalisme واقعيّة فائقة

المراجع

المراجع باللّغة العربيّة

المؤلّفات

- إبـــراهيم الجيلـــي: **الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر**، تحقيق عبد الرّحمان صلاح بن محمّد بن عويضة، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط1، 1998.
- أبوحيّان التّوحيدي: **المقابسات**، دار سعاد الصّباح، الطّبعة الثّانية، 1992.
- " " ": الإمتاع والمؤانسة، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2003.
- أبـــو الحـــسن علي بن عثمان الهجويري: **كشف المحجوب**، ترجمة إسعاد عبد الهادي قنديل، دار النّهضة العربيّة، 1980.
- أبـــو الحمد فرغلي: **التّصوير الإسلامي**، دار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، السّنة 1991.
- إخوان الصّفاء: **الرّسائل**، دار صادر، بيروت 2004.
- إدوارد لوســـي سمـــيث: **الحركات الفنّيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية**، ترجمة: فخري خليل، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، السّنة 1995.
- أدونيس: **الثّابت والمتحوّل**، ج4، دار السّاقي، من دون طبعة أو تاريخ.
- " ": **زمن الشّعر**، دار العودة، بيروت، الطّبعة الثّالثة.
- أرنست فيشر: **ضرورة الفنّ**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، السّنة 1998.
- أســـعد عرابـــــي: **وجوه الحداثة في اللّوحة العربيّة**، منشورات دائرةالثّقافة والإعلام الشّارقة، السّنة 1999.
- أفلاطـــون: **محاورات إيون**، ضمن المحاورات الكاملة، نقلها إلى العربيّة: شوقي داود تمراز، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، دون تاريخ.
- أكرم قانصو: **التّصوير الشّعبـــي**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 205، السّنة 1995.

- أوليغ غرابار: **كيف نفكّر في الفنّ الإسلامي**، ترجمة: عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي، دار توبقال، المغرب، ط1، السّنة1996.
- بابادوبولـــو: **جماليّة الرّسم العربـــي**، ترجمة علي اللّواتي، نشر مؤسّسات عبد الكريم بن عبد اللّه، تونس، السّنة1979.
- بسّام عبد الوهاب الجابـــي: **اصطلاحات الشّيخ محي الدّين بن عربـــي**، دار الإمام مسلم، ط1، السّنة1990.
- بـــول كلي: **نظريّة التّشكيل**، ترجمة: عادل السّيوي، دار ميريت، ط1، السّنة 2003.
- تودوروف: **الشّعريّة**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، السّنة1988
- توفيق الزّيدي: **جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة**، قرطاج، السّنة2000.
- جـــبرا إبراهيم جبرا: **جواد سليم ونصب الحرّيّة**، وزارة الإعلام، بغداد، السّنة 1994.
- " " ": الفنّ والحكم والعقل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، السّنة 1988.
- جيروم ستولنيتز: **النّقد الفنّي**، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 2، السّنة 1981.
- جـــون فريفل: **كارل ماركس، الأدب والفن والاشتراكيّة**، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط2، السّنة1977.
- جـــيل دولوز: **المعرفة والسّلطة**، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربـــي، ط1، السّنة 1987.
- " ": **البرغـــسونيّة**، تعـــريب: أســـامة الحـــاج، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشروالتّوزيع، ط1، السّنة1997.
- جيلـــبير دوران: **الأنثـــربولوجيا**، تـــرجمة: مصباح الصّمد، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، السّنة1991.
- " ": **الخيال الرّمزي**، ترجمة: علي المصري، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، السّنة1991.
- حـــسن بن حسن: **النّظريّة التّأويليّة عند بول ريكور**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

- حمدي محلّف الحديثي: **الرّؤية في الفنّ التّشكيلي العراقي المعاصر**، مطبعة دار السّاعة، بغداد 1975.
- ريجيس دوبريه: **موت الصّورة وحياتها**، ترجمة: فريد الزّاهي، إفريقيا الشّرق، ط1، 2003
- زكرياء إبراهيم: **مشكلة الحرّية**، مكتبة مصر، ط3، دون تاريخ.
- دولوز وغاتاري: **ماهي الفلسفة**، ترجمة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، ط1، السّنة 1997.
- سامي بن عامر: **الفنون الجميلة، الاصطلاح وموقعه من الفكر الحديث**، مركز النّشر الجامعي، تونس 2001.
- سعد غراب: **كيف نهتمّ بالتّراث**، الدّار التّونسيّة للنّشر، السّنة1990.
- سوسن عامر: **الرّسوم التّعبيريّة في الفنّ الشّعبي**، الهيئة المصريّة العهامّة للكتاب، السّنة 1981.
- سمير الصّائغ: **الفنّ الإسلامي-قراءة تأمّليّة في فلسفته وخصائصه الجماليّة**، دار المعرفة، بيروت، ط1، السّنة 1988.
- شاكر عبد الحميد: **العمليّة الإبداعيّة في فنّ التّصوير**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد109.
- شاكر لعيبي: **خرافة الخصوصيّة في التّشكيل العربي المعاصر**، دائرة الثقافة والإعلام، الشّارقة، 2003.
- شربل داغر: الحروفيّة العربيّة، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، ط1، السّنة 1990.
- " ": **اللّوحة العربيّة بين سياق وأفق**، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، الطّبعة الأولى، السّنة2003.
- " ": **الفنّ والشّرق، الملكيّة والمعنى في التّداول**، ج2، **الفنّ الإسلامي**- المركز الثقافي العربي، المغرب-الطّبعة الأولى 2004.
- شوكت الرّبيعي: **الفنّ التّشكيلي المعاصر في الوطن العربي**1885-1985، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، السّنة1988.
- طه باقر: **ملحمة كلكامش**، سلسلة الثقافة الشّعبيّة، وزارة الإرشاد، العراق، السّنة 1962.

- عادل كامل: **الحركة التّشكيليّة المعاصرة في العراق**، بغداد، 1980.
- " ": **المصادر الأساسيّة للفنّان التّشكيلي المعاصر في العراق**، منشورات وزارة الثّقافة والفنون، العراق، 1979.
- عبدالله العروي: **مفهوم الإيديولوجيا (الأدلوجة)**، المركزالثقافي العربي، المغرب، 1980.
- عبد السّلام المسدّي: **المصطلح النّقدي**، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد اللّه، تونس، دون تاريخ.
- " " ": **قاموس اللّسانيّات**، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، السّنة1984.
- " " ": **تأسيس القضيّة الاصطلاحيّة**، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1989.
- عبد العزيز بن عرفة: **الدّال والاستبدال**، المركز الثقافي العربي، الطّبعة الأولى، 1993.
- عبد اللّه الغذّامي: **الخطيئة والتّكفير–من البنيويّة إلى التّشريحيّة**، منشورات النّادي الأدبي بجدّة، ط1، السّنة1985.
- عرفان عبد الفتّاح: **نشأة الفلسفة الصّوفيّة وتطوّرها**، دار الجيل، بيروت، ط1، السّنة 1993.
- عزيز السّيد جاسم: **متصوّفة بغداد**، شركة المعرفة للنّشر، بغداد، 1990.
- عفيف بهنسي: **جماليّة الفنّ العربي**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فيفري 1979.
- " ": **شمال... جنوب–حوار في الفنّ الإسلامي**، دائرة الثّقافة، الشّارقة، الطّبعة الأولى، 2001.
- " ": **الفنّ الحديث في البلاد العربيّة**، دار الجنوب للنّشر، اليونسكو، دون تاريخ.
- علي بن محمّد الجرجاني: **كتاب التّعريفات**، مكتبة لبنان، السّنة1985.
- علي زيعور: **الكرامة الصّوفيّة والأسطورة والحلم**، دار الأندلس، الطّبعة الثّانية 1984.
- فؤاد زكرياء: **مشكلة البنية**، مكتبة مصر، 1990.
- قاسم حسين صالح: **في سايكولوجيّة الفنّ التّشكيلي**، دائرة الشّؤون الثقافيّة، بغداد، 1990.

- كلــود ليفـــي شــتراوس: **الأنثربولوجيا البنيويّة**، ترجمة: د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، السّنة1977.
- " " ": **الفكر البرّي**، نقله: نظير جاهل، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، ط2، السّنة1987.
- " " ": **الأســطورة والمعنى**، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، ط1، السّنة 1985.
- مارتــان هيدغــر: **أصــل العمل الفنّي**، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، 2001.
- م. س. ديماند: **الفنون الإسلاميّة**، ترجمة أحمد محمّد عيسى، دار المعارف، ط3 ، السّنة1982.
- مــاكس رافائــيل: **بــرودون–مــاركس–بيكاســو**، ترجمة: مجيدالرّاضي، مركزالأبحاث والدّراسات الاشتراكيّة في العالم العربــي، ط1، السّنة 1987.
- محمّــد رشــاد الحمــزاوي: **المنهجيّة العامّة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها**، دار الغرب الإسلامي، ط1، السّنة1986.
- محمّــد بــن عــبد الجبّار النّفري: **المواقف والمخاطبات**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب1985.
- محمّد عابد الجابري: **تكوين العقل العربــي**، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط4، السنة1989
- " " ": **التّراث والحداثة**، المركز الثقافي العربــي، الطّبعة 1، السّنة1991.
- " " ": **بنية العقل العربــي**، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط3، السّنة1990.
- محمود صبري: **الفنّ والإنسان**، دون تحديد لدار النّشر ودون تاريخ.
- " ": **واقعيّة الكمّ**، دون تحديد لدار النّشر ودون تاريخ.
- محــي الــدّين بن عربــي: **إنشاء الدّوائر**، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، مصر، السّنة 1998.
- " " ": **الفتوحات المكّيّة**، دار إحياء التّراث العربــي، بيروتط1، السنة1998.
- " " ": رســائل ابــن عربــي، شرح مبتدأ الطّوفان ورسائل أخرى، دراسة وتحقــيق: قاســم محمّــد عــبّاس وحسين عجيل، منشورات المجمع الثّقافي، الإمارات، الطّبعة الأولى، السّنة1998.

- " " ": **فصوص الحكم**، دار الجيل، بيروت، ط1، السّنة2000.
- ميشيل فوكو: **حفريّات المعرفة**، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربـــي، ط1، السّنة 1986.
- ناثـــان نوبلر: **حوارالرّؤية**، ترجمة: فخري خليل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، الطّبعة الأولى1992.
- نـــزار ســـليم: **الفنّ التّشكيلي المعاصر، الكتاب الأوّل: فنّ التّصوير**، وزارة الإعلام العراقيّة، دون تاريخ.
- نـــوري الرّاوي: **متحف الحقيقة–متحف الخيال**، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، 1997.
- هادي العلوي: **مدارات صوفيّة**، دار المدى، ط1، السّنة1997.
- وحـــيد الـــسّعفي: **العجـــيب والغريب في كتب تفسير القرآن**، تبر الزّمان، تونس، 2001.

الموسوعات والمعاجم

- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، 1990.
- جـــلال الـــدين سعيد: **معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفيّة**، دار الجنوبن تونس، السّنة 1998.
- جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1982.
- **دائرة المعارف الإسلاميّة**: ج32، مركز الشّارقة للإبداع الفكري، ط1، السّنة 1988.
- سعاد الحكيم: **المعجم الصّوفي**، دارندرة، بيروت، ط1، السّنة1981.
- عاصـــم محمّـــد رزق: **معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلاميّة**، مكتبة مدبولي، مصر طبعة1، سنة 2000.
- عـــبد القادر طه: **موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي**، دار سعاد الصّباح، طبعة1، السّنة1993.
- **المعجم الموحّد لمصطلحات الفنون التّشكيليّة**، منشورات المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، سنة **2000**.

الدّوريّات والدّراسات

- أبو حسن أحمد: **مدخل إلى علم المصطلح**، مجلّة الفكرالعربـــي المعاصر، العدد 60/61، السّنة 1989.
- ابـــن الوحيد: شرح **المنظومة المستطابة في علم الكتابة**، مجلّة المورد، العراق، المجلّد الخامس عشر، العدد4، السّنة1986.
- أسعد عرابـــي: **الإطار في اللّوحة التّشكيليّة**، مجلّة فنون عربيّة، المجلّد2، العدد 1، السّنة1982.
- " ": النّقد الفنّي بين الشّرعيّة والإدانة، مجلّة الوحدة، عدد70/71، السّنة1990.
- " ": **فـــنون نصف قرن من الحروفيّة وأسباب تراجعها من اللّوحة العربيّة**، مجلّة العربـــي، الكويت، العدد509، السّنة2001.
- أنورأبـــي خزام: **البعد الصّوفي في جماليّة الخطّ العربـــي**، مجلّة الفكرالعربـــي، لبنان، العدد 67، السّنة 1992.
- بدر الدّين أبو غازي: **مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التّشكيليّة العربيّة**، مجلّة المعرفة، العدد 161، السّنة 1975.
- بلند الحيدري: **الحرف العربـــي في الفنّ التّشكيلي**، مجلّة الوحدة، العدد 70/ 71، السّنة 1990.
- حـــاتم الـــصّكر: **مراسلة مع شاكر حسن آل سعيد**، مجلّة عيون، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، العدد 1، السّنة 1995.
- الحبيب بيده: **محاكاة الطّبيعة بين تأويلين**، المجلّة التّونسيّة للدّراسات الفلسفيّة، السنة1985.
- " ": **الفنون التّشكيليّة العربيّة والاختيار الحضاري**، مجلّة الوحدة، العدد 70/ 71، السّنة 1990.
- " ": **الحـــوار التّـــشكيلي مع العلامة الخطّيّة في الفنّ العربـــي المعاصر**، مجلّة الحياة الثقافيّة، تونس، العدد 71، السّنة 1995.
- " ": **صـــورة الإنسان الكامل في الخط العربـــي**، مجلّة الحياة الثقافيّة، تونس، العدد 93، السّنة 1998.
- حـــسّان عطـــوان: **اللّـــوحة الخطّيّة–جماليّات الخطّ العربـــي**، ضمن كتاب جماعي: الفنّ العربـــي بين التّغيير والإبهام، الشّارقةن دون تاريخ.

- ســـارّة كوباجـــي: **أبو زيد سائلا أهل المدينة**، مجلّة كتابات معاصرة، لبنان، العدد 46، السّنة 2002.
- ســـهيل ســـامي نادر: **شاكر حسن آل سعيد بعد السّبعين**، صور شخصيّة وترجيع حالات أفكار، مجلّة ثقافات، البحرين، العدد 4، السّنة 2002.
- شـــاكر حسن آل سعيد: **جبرا إبراهيم جبرا تشكيليّا**، مجلّة الفنون، الأردن، العدد 21، السّنة 1995.
- شربل داغر: **حوارات مفتوحة**، مجلّة جريدة الفنون، العدد 43، السّنة 2004.
- صـــفاء صنكور جبارة: **التّأويل الأدبـــي وقراءة النّصّ التّراثي**، مجلّة الأديب المعاصر، العراق، السّنة 1998.
- عـــلاّل الفاســـي: **تطـــوّر مـــصطلح التّخيّل في نظريّة النّقد الأدبـــي عند السّجلماسي**، مجلّة كليّة الآداب، فاس، المغرب، السّنة 1988.
- عـــادل كامـــل: **شـــاكر حـــسن.. ألتّجربة والاستنتاج**، من كتيب المعرض الاستيعادي للفنّان شاكر حسن آل سعيد ن مركز صدّام للفنون 1994.
- عـــثمان بن طالب: **علم المصطلح بين المعجميّة وعلم الدّلالة**، ورد في كتاب جماعي: تأسيس القضيّة الاصطلاحيّة، بيت الحكمة، تونس 1981.
- فـــاروق يوسف: **الرّسم العربـــي الآن – مفهوم الأصالة الفنيّة بين خيارين**، مجلّة نزوى، العدد 27، السّنة 2001.
- " ": شاكر حسن وخفّة المعصية، مجلّة ثقافات، البحرين، العدد 4، السّنة 2002.
- فـــريد الزّاهـــي: **شـــاكر حسن آل سعيد–التّجربة والتّأويل**، مجلّة ثقافات، البحرين، العدد 4، السّنة 2002.
- مارتـــان هيدغـــر: **مفهـــوم الزّمن**، مجلّة العرب والفكر العالمي، ترجمة: فريق التّرجمة، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 4، السّنة 1988.
- محمّـــد المجّول: **الحروفيّة في التّشكيل العراقي المعاصر**، مجلّة الصّورة، الشّارقة، العدد 2، السّنة 2004.
- محمّـــد أبو رزيق: **النّص التّشكيلي بين اللّغة البصريّة والتّأويل**، مجلّة الصّورة، العدد 2، الشّارقة، السّنة 2003.
- محمّد شبعة: **مرحلتان من التّشكيل المغربـــي**، مجلّة الكرمل، العدد 12، السّنة 1984.

- مـــوريس سنكري: **لوحة الحروفيّة العربيّة وسراب الباحثين عن الهويّة**، مجلّة الوحدة، العدد 70/70، السّنة 1990.
- هـــناء مال اللّه: **المادّة الخام–سطح اللّوحة المحسوس والمتخيّل**، مجلّة الفنون، الأردن، العدد 24، السّنة 1996.
- هـــناء مـــال اللّه وشاكر حسن: **مقدّمات وإيضاحات**، وثيقة تظاهرة معرض المحيط والبيئة في الفنّ العراقي، الأردن، السّنة 1994.
- ياســـين النّـــصير: **المدينة والحداثة وجدار شاكر حسن آل سعيد الفنّي**، مجلّة جريدة الفنون، العدد 43، السّنة 2004.
- يوســـف ذنّـــون: **قـــديم وجديد في أصل الخطّ العربـــي وتطوّره في عصور مختلفة**، مجلّة المورد، العراق، المجلّد الخامس عشر، العدد 4، السّنة 1986.

المراجع باللّغة الفرنسيّة

المؤلّفات

- **Bosseur (Jean-yves)**: *Vocabulaire des arts plastiques du 20 éme siècle*, Minerve, 1998.
- **Breton (André)**: *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, 1985.
- **Cauquelin (Anne)**: *Les théories de l'art,* Puf, 1999.
- **Ehrenzweig**: *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974.
- **Eliade (Mercia)**: *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- **Francastel (Pierre)**: *Peinture et société*, Gallimard, Paris 1991.
- **laibi (Shaker)**: *Soufisme et art visuel*, L'harmattan 1998.
- **Lyotard (J.F)**: *L'instant, Newman*, Albin Michel,
- **Kandinsky.(V)**: *Ecrits complètes*, Vol 2, Denoel, 1970.
- **Kandinsky.(V)**: *Du spirituel dans l'art et dans la peinture*, Denoel, 1989.
- **Kandinsky.(V)**: *Poin et ligne sur plan*, Gallimard, 1991.
- **Merlau-Ponty (Maurice)**: *Signes*, Folio, Gallimard, 1960.
- **Ribon (Michel):** *L'art et l'or du temps*, Kimé, Paris, 1997.
- **Ricoeur (Paul):** *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986.
- **Roques (Georges)**: *Qu'est ce que l'art abstrait*, Gallimard, 2003.
- **Rowel (Margit):** *La peinture, le geste, l'action*, Klinckseick, 1985.
- **Papadopoulo.(A):** *L'Islam et l'art musulman*, éditions Citadelles et Mazenad, Paris 1976.

- **Tàpies (Antoni)**: *La pratique de l'art*, Folio, Paris, 1994.
- **Tàpies (Antoni)**: *L'art et ses lieux*, traduit par Cristophe David,Galerie Lelong, 2003.
- **Tiberghien (Gilles)**: *Land Art*, èdition Carré, Paris, 1997.

المعاجم والموسوعات

- **Russ (Jacqueline)**: *Dictionnaire de philosophie*, Bordas 1991.
- **Lalande (André):** *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Puf 1968.
- **Michel (Laclotte):** *Dictionnaire de la peinture*, Larousse 1987.
- **Laffont (Robert):** *Dictionnaire des symboles*, Jupiter 1982.
- **Souriau (Etienne):** *Vocabulaire d'esthètique*, Puf 1999.

المقالات والدّراسات

- **Lichtenstein Jacqueline**: *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau*, in Revue d'esthétique 31/32, 1997.
- **Passeron René:** *La poïètique*, in Recherche poïètiques, Klincksieck 1975.
- **Triki Samir**: *Evolution actuelle de la problématique du patrimoine et de la création plastique en Tunisie*, in Patrimoine et création, Beit al- hikma 1992.
- **Tullier Antonio:** *Spatialistes 1*, in Catalogue Lucio Fantana, Centre Georges Pompidou 1987.
- **Souriau Etienne**: *La notion de l'œuvre*, in Recherches poïètiques, Tome 1, Klincksieck, Paris 1974.

المؤلّف: نزار شقرون

حاصل على الأستاذيّة في اللّغة والآداب والحضارة العربيّة من الجامعة التونسيّة سنة 1994 فشهادة الدّراسات المعمّقة في علوم وتقنيات الفنون سنة 2002، فشهادة الدّكتوراه الموحّدة في اختصاص نظريّات الفنّ سنة 2007. أستاذ زائر بالجامعة المصريّة وأستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، تونس. شاعر وناقد فنّي وعضو اتّحاد الكتّاب التّونسيين وعدد من الجمعيّات الثقافيّة. عمل في الصحافة التّونسيّة والعربيّة وقدّم بحوثا في ملتقيات عربيّة ودوليّة أهّلته ليكون من بين أهمّ المشتغلين بنظريّات الفنّ. حاز على الجائزة العربيّة الأولى لأفضل بحث نقدي من حكومة الشارقة سنة 2008.

Nizar.chakroun@yahoo.fr

صدر له:

- هوامش الفردوس (شعر)- 1990.
- تراتيل الوجع الأخير (شعر)-1993.
- إشراقات الوليّ الأغلبي (شعر) 1997.
- ضريح الأمكنة (شعر) 2002.
- رقصة الأشباح (مسرح) 1999.
- معاداة الصّورة (فنون) 2009.
- الحقيقة في الفنّ (نظريّات الفنّ) 2009.
- تحت الطّبع: مكاشفات الصّورة (فنون)- بنت سيدي الرّايس (رواية).

شاكر حسن آل سعيد
ونظرية الفن العربي

هو كتاب جديد في نوعه، إذ قلما انصرف ناقد عربي إلى درس الخطاب عن الفن عند أحد الفنانين العرب، جامعاً في ذلك بين جهد الناقد وتأمل المؤرخ وفحص اللغوي وعناية العامل في سجلات الفلسفة والفكر والتصوف. ولقد احتاج شقرون لذلك إلى مجهودات متنوعة ومتعددة أهلته لأن يخوض هذا الميدان المتشعب والملتبس أحياناً في معانيه ودلالاته. وهي مجهودات طيبة وثمينة تعزز خطاب الفن والخطاب عن الفن في عالم العربية. وهو ما لم يكن ممكناً لولا تمتع الكاتب بممارسة شعرية أهلته، لا بحدسه الشعري فقط (وهو ما عرفه آل سعيد بحدسه التصوفي)، وإنما بخبرته المتنوعة في غمار اللغة وبها، لأن يتبين شعاب الفكر في اللغة، وشعاب اللغة في الفكر.

شربل داغر



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com



دار محمد علي للنشر
www.edition-medali.com



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com
ISBN 978-9953-87-903-1



9 789973 332707
9 789953 879031